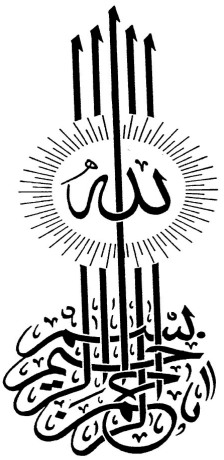

الصورة الفنية
في شعر ابن زيدون

رقم الإيداع لدى المكتبة الوطنية (2014/12/5881)

بشير، الطاهر ضو

الصورة الفنية في شعر ابن زيدون/ الطاهر ضو بشير عمان:- دار غيداء للنشر والتوزيع، 2014

( ) ص

ر.أ: (2014/12/5881).

الواصفات:/ الشعر العربي// النقد الأدبي

❖ تم إعداد بيانات الفهرسة والتصنيف الأولية من قبل دائرة المكتبة الوطنية

Copyright ®
All Rights Reserved

جميع الحقوق محفوظة

ISBN 978-9957-96-095-7

لا يجوز نشر أي جزء من هذا الكتاب، أو تخزين مادته بطريقة الاسترجاع أو نقله على أي وجه أو بأي طريقة إلكترونية كانت أو ميكانيكية أو بالتصوير أو بالتسجيل و خلاف ذلك إلا بموافقة على هذا كتابة مقدماً.

دار غيداء للنشر والتوزيع

تلاع العلي - شارع الملكة رانيا العبدالله مجمع العساف التجاري - الطابق الأول

تلفاكس : 5353402 6 962+ خلـــوي : 95667143 7 962+

ص.ب : 520946 عمّان 11152 الأردن E-mail: darghidaa@gmail.com

الصورة الفنية
في شعر ابن زيدون

دراسة نصية

الطاهر ضو بشير

الطبعة الأول
2016 – 1437 هـ

الإهداء

إلى والدي العزيزين

ذلك الذي رحل ليتركني وحيدا في مواجهة السؤال .

وتلك التي مازالت تحاول جاهدة أن تعرف ماذا أريد .

الفهرس

المقدمة 11
ابن زيدون. نبذة تاريخية 13
مدخل (النص والمنهج) 17

الفصل الأول

الصورة الشعرية

المبحث الأول: ماهية الصورة الشعرية 23
- ما الصورة الشعرية؟ 23
المبحث الثاني: أنماط الصورة الشعرية: 35
1- الصورة الكلية 38
2- الصورة الجزئية: 39
أ- الصورة البلاغية: 41
1- التشبيه 40
2- الاستعارة 42
3- المجاز المرسل 45
4- الكناية 46
ب- الصورة الحسية 46
ج- الصورة الذهنية 49
د- الصورة.الرمز 50

الفصل الثاني

رموز النص الزيدوني

مدخل (الرمز ودلالاته) 57
المبحث الأول:الرموز المستوحاة من عالم الطبيعة الجامدة: 59
1- مصادر النور: 59
أ - لفظ النور ومشابهاته 59
ب – البرق 62
ج – النجم 66
د – الشمس 67
هـ- البدر 69
و – النار 71
2- الظلام 75
3- الريح والنسيم 77
4- الغمام 79
5- الماء 82
6- البحر 83
7- السيف 84
المبحث الثاني:الرموز المستوحاة من عالم الطبيعة المتحركة: 90
1- الأسد 90
2- الجواد 91
3- الغزال 92
4- النعام 93
5- القطا 94
6- الحمام 94
7- الذباب 95
8- الحية 95
9- العقرب والغراب 96
10- الحمار والكلب والذئب والفحل 96
- تركيب 97

الفصل الثالث

رمزية الذوات في النص الزيدوني

مدخل(فاعلية الذوات وتفاعلها في النص الشعري) 101
المبحث الأول: صورة الذات 103
-الذات رمز للتوهج والانطفاء (1)..... 103
المبحث الثاني: صورة المرأة 113
-المرأة رمز للوضوح والغموض. 113
-المرأة رمز للارتياح والتعب 116
-المرأة رمز للذة والألم..... 120
-المرأة النموذج..... 122
المبحث الثالث: صورة الممدوح 126
-الممدوح رمز للاكتمال (1) 126
تركيب 133
قائمة المصادر والمراجع..... 139

المقدمة

احتل النص الزيدوني من قلبي مكانة خاصة منذ لقائنا الأول، الذي تم في فترة مبكرة جداً من حياتي، وظل هاجس دراسته يسكنني مدة طويلة، فقررت التخلص منه بكتابة هذا البحث.

لكنني لم أعتمد هذا القرار حتى اكتشفت تقصير الدراسات النقدية العربية الحديثة - التي أمكنني الاطلاع عليها - في حق شعر ابن زيدون؛ لذا حاول هذا البحث الموسوم بـ(الصورة الفنية في شعر ابن زيدون) أن يزيح الغموض عن هذه التجربة الشعرية المعقدة، مستعيناً بالنظريات النقدية الحديثة في وضع تصوره النظري للصورة الشعرية؛ بوصفها خاصية الشعر الرئيسة، وموظفاً ما أمدته به المناهج الحديثة من أدوات في العثور على مفاتيح النص الزيدوني (الرموز) التي ولج بها فضاء النص، منقباً في تفاصيله عن مظاهر الثراء فيه، ومستكشفاً النظام العام الذي يحكم هذه المظاهر.

بين المقدمة والخاتمة، انتظمت هذه الكتاب فصولاً ثلاثة، وكذلك الفصلان الثاني والثالث؛ كما ذيل كل منهما بتركيب.

- مدخل الكتاب إشكالية النص والمنهج، وارتكز في دراسته لهذه القضية على السؤال التالي:
  كيف يمكن الاستفادة من المناهج والنظريات النقدية الغربية الحديثة في مقاربة النصوص الشعرية العربية القديمة؟.
- وتوصل الفصل الأول إلى صياغة مفهوم نظري لمصطلح (الصورة الشعرية)، بعد أن درس عناصرها التي تتداخل في تشكيلها، ثم عدد أنماطها.
- وبين مدخل الفصل الثاني أهمية حصر الرموز وتصنيفها واستخلاص دلالاتها في دراسة المتون الشعرية.
- وتتبع الفصل الثاني العناصر الحسية التي وظفها ابن زيدون في تقديم تجربته الشعرية، وحدد الدلالات التي تتفتق عنها.
- وأرجع التركيب تركيز الشاعر على رموز بعينها إلى علاقته الخاصة بالأشياء، وفسر اهتمامه بما اهتم به منها، وإهماله لما أهمل.
- وحدد مدخل الفصل الثالث الذوات التي سيطرت على مساحة النص الزيدوني، وأشار إلى أن الذوات - في أي نص - تتفاعل فيما بينها، وترتبط مع مكونات محيطها بأنظمة علاقات يهدف العمل النقدي إلى الكشف عنها.
- ورصد الفصل الثالث - من خلال تحليل مجموعة من النصوص التي تم اختيارها بدقة - حركة هذه الذوات، وحدد خصائصها، وكشف عن دلالاتها الرمزية.
- وعرض التركيب نتائج الفصل بشكل موجز ومكثف.

- أما الخاتمة فكانت سرداً مركزاً للنتائج التي توصل إليها الكتاب واستكشفها بعد الدرس والتحليل لنصوص ابن زيدون الشعرية.

وبخصوص المنهج، فقد أشار مدخل الكتاب إلى أن النص هو الذي يحدد المنهج الذي يلائمه، ولما كان المنهج الأسلوبي يركز على العلاقات القائمة داخل النص، ويهتم ببنياته المتعددة في تشابكها وتفاعلها، دون أن يغفل حضور الخارج فيه، فقد تم توظيفه في تحليل النصوص ومقاربتها، كما استفاد التحليل أيضا من المنهجين البنيوي والنفسي.

ولا يفوتني في هذا المقام أن أتوجه بالشكر الجزيل للأستاذ الفاضل الدكتور: محمد مصطفى صوفية، الذي كان لتوجيهاته الأثر الأكبر في إنجاز البحث على هذا الوجه.

وأخيراً؛ تظل المسافة دائماً بين الطموح والإنجاز شاسعة مهما قصرت، وهذه الحقيقة وحدها تغني عن أي تبرير أو اعتذار.

وما توفيقي إلا بالله عليه توكلت وإليه أنيب

الطاهر ضو بشير

نبذة تاريخية

هو أبو الوليد أحمد بن عبد الله بن غالب بن زيدون المخزومي، ولد في قرطبة سنة 394 هـ / 1003م [1].

أهله ذكاؤه الحاد، وقريحته النفاذة، وبديهته الحاضرة، وأسلوبه الرائع في الكتابة، لدخول معترك الحياة السياسية [2]، فاستوزره أبو الحزم بن جهور (أحد ملوك الطوائف)، وجعله سفيراً بينه وبين ملوك الأندلس؛ لكنه ما لبث أن سخط عليه وسجنه، ولما لم تفلح محاولات الشاعر في استعطاف مليكه، لم يجد بداً من الهرب، فاختفى بالزهراء، إحدى ضواحي قرطبة، حتى شفع له صديقه أبو الوليد بن جهور لدى أبيه، فقبل شفاعته، وظل مقرباً من الابن حتى آل الملك إليه بعد أبيه، ثم سخط عليه بدوره ونفاه [3]، فاتصل "بالمعتضد صاحب اشبيلية فولاه وزارته، وفوض إليه أمر مملكته فأقام مبجلاً مقرباً إلى أن توفي في أيام المعتمد على الله بن المعتضد"[4].

(1) كارل بروكلمان، تاريخ الأدب العربي، ترجمة: د. رمضان عبد التواب، دار المعارف، القاهرة، ط2، د(ت)، ص 137، 138.

(2) ينظر ابن بسام، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، تحقيق: د. إحسان عباس، الدار العربية للكتاب، ليبيا- تونس، د(ط)،1981، القسم الأول، المجلد الأول، ص336-337.

(3) ينظر تاريخ الأدب العربي، ص 138، وينظر أيضاً: د. جودت الركابي، في الأدب الأندلسي، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1966، ص175-180.

(4) خيرالدين الزركلي، الأعلام. قاموس وتراجم لأشهر الرجال والنساء من العرب والمستعربين والمستشرقين، ط3، د(ت)، جـ1، ص151.

وفيمـا يتعلق بحياته الخاصة، تصر كتب التراجم وتـاريخ الأدب علـى إبـراز علاقة الحب الملتهبـــة التي نشأت بين الشاعر وولادة بنت المستكفي[1]، التي أمدت له حبل الوصال طويلاً، ثم هجرتـه حيناً من الزمن، ووصلته بعد ذلك.

توفي ابن زيدون " في صدر رجب سنة ثلاث وستين وأربعمائة بمدينة اشبيلية ودفن بها"[2].

---

(1) ولادة بنت المستكفي: فتاة جميلة ذكية متحررة، كانت دارها منتدىً للأدباء والوزراء والأمراء والقادة، بنت الخليفة الأموي المستكفي بالله الذي قتل سنة 416هـ. ينظر تاريخ الأدب العربي، ص138. أحمد بن محمد المقري، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، تحقيق:د. إحسان عباس، دار صادر، بيروت، د(ط)، 1968، جـ4، ص209-211. والذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، القسم الأول، المجلد الأول، ص429-432.

(2) ابن خلكان، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، تحقيق: د. إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، د (ط، ت)، المجلد الأول، ص140.

مدخل

النص والمنهج

مدخل

النص والمنهج

إذا كانت غاية الفن تحقيق التكامل بين الإنسان وعالمه، فإن هذا التكامل لا يتحقق "بالخضوع الكلي للنظام الطبيعي، ففي هذا الخضوع تضحية كبيرة بالإنسان"[1] بل بإخضاع النظام الطبيعي وحركته لحركة العالم الداخلي للإنسان، وذلك بتحطيم ضوابط ذلك النظام، وتمزيق العلاقات التي تربط بين عناصره، وتأسيس علاقات جديدة بينها، تكون حركتها متناغمة مع الحركة التي تموج بها نفس الفنان، فالفن سلاح بيد الإنسان ينقض به على واقعه المتشظي ليعيد ترتيبه بشكل يحقق نوعاً من التوازن والانسجام بين عالمه الداخلي والعالم الخارجي.

وعلى هذا فإن " الشعر بما هو فن ليس تمثيلاً لمظاهر الواقع الخارجي، ولا محاكاة للفعل الإنساني المتحقق متسلسلاً في الزمان"[2]؛ بل "بنية موحدة تقدم رؤيةً فنيةً للحياة وتعبيراً رمزياً عنها، يكتشف علاقة الإنسان بمظاهر وجوده الخارجي والموقف المتخطي والمتجاوز للإنسان الفنان المؤهل للإبداع" [3].

فالعلاقة، إذن، بين الفنان - والحديث هنا عن الشاعر - وبين الواقع هي علاقة تفاعل وجدلية، فالفنان يؤثر في الواقع، ويتأثر به؛ يؤثر فيه لأنه يعيد صياغته بشكل يتوافق

---

(1) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر. قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت، ط3، 1981، ص 127.

(2) ريتا عوض، بنية القصيدة الجاهلية. الصورة الشعرية لدى امرئ القيس، دار الآداب، بيروت، ط1، 1992، ص 128.

(3) بنية القصيدة الجاهلية. الصورة الشعرية لدى امرئ القيس، ص11.

وحركة عالمه الداخلي، ويتأثر به لأن "الأثر الفني هو انعكاس الأحداث والتجارب على شخصٍ بعينه، أو هو صدىً لانفعال إنسانٍ ما بتجربةٍ ما"[1].

ومن هنا فالنص الأدبي ليس تكراراً للواقع، كما أنه ليس معزولاً عنه في الوقت نفسه، وهذا ما يكشف العلاقة المعقدة التي تقوم بين النص ومرجعه، ويكشف، من جهة أخرى، قصور الاتجاهات النقدية التي تعاملت مع الشعر على أنه انعكاسٌ مباشرٌ للواقع، وقصور تلك التي تلغي العلاقة بينهما.

إن أصحاب النظرة الأولى، وهم يبحثون في الشعر عن تفاصيل حياة الشاعر وظروفه الاجتماعية، يجردون الشعر من شعريته بالذات، والتي تتمثل في كونه بناءً لغوياً خاصاً يعكس رؤية الشاعر الخاصة للواقع الذي يعيشه، فهم يتعاملون مع اللغة في مستواها التقريري، متغافلين عن "اختلاف الدور الذي تقوم به اللغة في الشعر عن دورها في السياق العادي النثري المباشر"[2].

وهكذا يصبح جزءٌ كبير من معلقة امرئ القيس نوعاً من أدب الاعترافات، ويصبح الحديث عن حركة الناقة في قلب الصحراء وصفاً دقيقاً يتناول تفاصيل الحركة الظاهرة للموصوف، ويتحول الشعر الجاهلي عموماً إلى وثيقة تاريخية تصور حياة الإنسان العربي في الصحراء بأدق تفاصيلها، وهنا يطرح سؤال نفسه؛ ما الفرق، إذن - إذا ما استثنينا الوزن والقافية - بين الشعر وبين غيره من أنواع الكلام؟ أم أن خاصية الشعر الوحيدة هي كونه موزوناً مقفى؟.

ولا يختلف كثيراً عن هؤلاء - أعني الذين يحيلون النص الشعري إلى وثيقة تاريخية - أولئك الذين يجعلون منه ميداناً لدراسات اجتماعية ونفسية وسياسية، فهؤلاء جميعاً يخلطون بين مراجع النص الأدبي، وبين النص الأدبي نفسه، "فالنص الأدبي هو نص له هويته، كما لكل شئ هويته، وهو بذلك ليس نصاً سياسياً، أو سيكولوجياً، أو اجتماعياً، وإن كان يحمل دلالات سياسية وسيكولوجية واجتماعية"[3] وليس للنص "حين يحيلنا إلى مراجعه العدة أن يسقط كأدبي، فتغيب هويته في ما هو سواه الذي نعادله به"[4].

إن مهمة الناقد الأدبي تبدو غايةً في الدقة والصعوبة، إذ عليه وهو يقارب النص الأدبي أن يحافظ على استقلاليته النسبية، دون أن يعزله عزلاً تاماً عن مراجعه، فالنص الأدبي لا يولد في فراغ، فهو "على تميزه واستقلاله، يتكون أو ينهض وينبنى في مجال ثقافي هو نفسه - أي هذا المجال الثقافي - موجود في مجال اجتماعي، وإن ما هو داخل في

---

(1) محمد زكي العشماوي، فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، د (ط)، 1981، ص28.

(2) بنية القصيدة الجاهلية. الصورة الشعرية لدى امرئ القيس، ص11.

(3) يمني العيد، في معرفة النص، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط، 1985، ص 57.

(4) نفسه، ص57.

النص الأدبي، هو، وفي معنىً من معانيه (خارج)، كما أن ما هو (خارج) هو أيضاً وفي معنىً من معانيه (داخل)"[1].

وهنا أشير إلى أن نجاح المناهج النقدية التي تدرس النصوص الأدبية بعد عزلها عن مراجعها - كالمنهج البنيوي مثلاً - في بيئتها التي أنتجتها لا يعنى بالضرورة نجاحها في أي بيئة أخرى، فالأدب العربي له خصوصيته التعبيرية، التي تحتم "التعامل معه بمنطق نقدي مغاير للمنطق الذي تعالج به آداب أخرى تميزت بأساليب تعبيرية فنية مغايرة"[2].

وهذا الموقف لا يتضمن رفضاً تاماً لتلك المناهج، فالاستفادة منها في تحليل النصوص الأدبية العربية ومقاربتها أمر لا مناص منه، شرط مراعاة خصوصيتها التعبيرية، فخطورة التعامل مع هذه المناهج تكمن في محاولة تطبيقها بطريقة تعسفية على النصوص العربية، بحيث يصبح المنهج المجتلب كالقالب الجاهز الذي يصب فيه النص بأي طريقة ولو أدى ذلك إلى بتره أولي عنقه لكي يلائم المنهج القالب، وفي هذا مخالفة للرأي النقدي الصائب الذي يقول: "إن أية دراسة نقدية أو تحليل لعمل شعري لا ينبثق من منطق العمل نفسه بل يأتيه من الخارج محكوم عليه بالإخفاق"[3]. غير أن ذلك لا يعني إمكانية الاستغناء عن المنهج في مقاربة العمل الأدبي؛ بل يعني أن النص هو الذي يحدد المنهج الذي يلائمه[4].

ويستدعي الانطلاق من داخل النص التسليم بخصوصية بنيته، ومن ثم فإن محاولة مقاربته تستوجب رصد حركاته وتفكيك رموزه، وعلاقاته الداخلية والرؤية التي يطرحها، وذلك يحقق الحفاظ على وحدته، وضبط الطريقة التي تعمل بموجبها عناصره، عندما تتفاعل ويشارك بعضها في تأسيس بعضها الآخر أو في بلورته[5].

---

(1) نفسه، ص38.
(2) بنية القصيدة الجاهلية. الصورة الشعرية لدى امرئ القيس، ص 40.
(3) بنية القصيدة الجاهلية. الصورة الشعرية لدى امرئ القيس، ص 19.
(4) ينظر المرجع نفسه، ص19.
(5) ينظر محمد لطفي اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، دار سراس للنشر، ط 2، 1992، ص 25.

الفصل الأول

الصورة الشعرية

- ماهية الصورة الشعرية
- أنماط الصورة الشعرية

المبحث الأول

ماهية الصورة الشعرية

ما الصُّورة الشعرية؟.

الإجابة عن هذا السؤال ليست سهلة، والاستعانة بالدراسات التي تنظر للصورة الشعرية تجعل المسألة أكثر تعقيداً، فالمفاهيم المحددة لهذا المصطلح تصل من الاختلاف حد التناقض أحياناً "حتى قيل إن الصورة الشعرية أصبحت تحمل لكل إنسان معنىً مختلفاً كأنها تعني كل شئ (.....) إن ذاك التشويش اللاحق بدلالة الصورة الشعرية يكاد يفرغ هذا المصطلح من معناه"[1].

فهل يمكن - والحالة هذه - اعتماد مصطلح مضلل كهذا للكشف عن الخصائص الفنية لنص من النصوص؟.

إن كثرة الدراسات التي تناولت موضوع الصورة الشعرية، واختلاف أسسها النظرية وأساليبها الإجرائية، تجعل الباحث لا يأمن الضياع في متاهة المفاهيم المختلفة والمتضاربة، ولا يأمن الوقوع في التناقض أيضاً[2]؛ لكن ذلك كله لا يمثل عائقاً حقيقياً أمام دراسة علمية جادة تبغي توظيف هذا المصطلح في الكشف عن جانب ثري من جوانب تراثنا الأدبي.

فالاستغناء عن دراسة الصورة الفنية عند تحليل النصوص الشعرية غير ممكن بحال؛ لأنها "هي الجوهر الثابت والدائم في الشعر، قد تتغير مفاهيم الشعر ونظرياته، فتتغير - بالتالي - مفاهيم الصورة الفنية ونظرياتها، ولكن الاهتمام بها يظل قائماً مادام هناك شعراء يبدعون ونقاد يحاولون تحليل ما أبدعوه، وإدراكه والحكم عليه"[3].

ولا يطمح المفهوم الذي تسعى هذه الدراسة لتحديده إلى إلغاء المفاهيم السابقة أو تجاوزها؛ بل يحاول تحديد نقطة الالتقاء بينها ليتأسس عليها.

وقد يساعد الانطلاق من الدلالة المعجمية لهذا المصطلح النقدي على الإمساك بمفهومه، والكشف عن خصائصه ومكوناته، حيث "ينطوي مصطلح الصورة الشعرية، مهما تباينت التعريفات المرتبطة به أو تآلفت على معنىً أساسي ليس جديداً

---

(1) بنية القصيدة الجاهلية. الصورة الشعرية لدى امرئ القيس، ص39.

(2) ينظر صبحي البستاني، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية. الأصول والفروع، دار الفكر اللبناني، ط1، 1986، ص6.

(3) جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار المعارف، د (ط، ت)، ص5.

في النقد الأدبي، وإن كان المصطلح نفسه وليد النقد الحديث بخاصة في الغرب. وهذا المعنى يوحي بنوع من العلاقة التي تربط بين الشعر والتصوير"[1].

وعلى الرغم من أن هذه الفكرة لم تنضج وتتبلور إلا في ظل إنجازات النقد الغربي الحديث، فإن التنبه إلى العلاقة بين الشعر والتصوير تم في فترة مبكرة جداً، حيث يقول الشاعر الإغريقي سيمونيدس: "الشعر صورة ناطقة والتصوير شعرٌ صامت"[2]، ولم يخل التراث النقدي العربي بدوره منها، حيث يشير الجاحظ إلى أن الشعر "جنس من التصوير"[3].

إن هذه الفكرة تقيم علاقة بين الرسام والشاعر، فكلاهما يقدم المعنى بطريقة حسية؛ لكن المشاهد يتلقى صور الأول تلقياً بصرياً مباشراً، أما الثاني فيثير في ذهن المتلقي صوراً يراها بعين العقل[4].

غير أن التركيز على العلاقة بين الشعر والرسم دفع بعض النقاد المعاصرين إلى التحذير من الخلط بين الصورة الشعرية واللوحة، فعلى الرغم من وجود أوجه تشابه كثيرة بينهما، إلا أن أوجه الاختلاف أكثر، ولست هنا بصدد عقد مقارنة بين الصورة الشعرية واللوحة، وإن كان من الضروري أن أشير إلى أن الفرق الجوهري بينهما يتمثل في أن مادة الشعر هي اللغة، بينما الألوان هي مادة الرسم، فإذا كانت اللوحة تتشكل من خلال مزج الألوان، فإن الصورة الشعرية تتشكل من خلال تآلف مفردات اللغة على نحو معين، هذا بالإضافة إلى أن الصورة الشعرية لا تكتفي بتشكيل الصور البصرية؛ بل وتلك التي لها صلة بكل الإحساسات التي تكون نسيج الإدراك الإنساني ذاته[5].

تتشكل الصورة الشعرية – إذن – من تآلف مفردات اللغة على نحو يجعلنا نرى الأشياء ونحس بها، وهنا يتجلى الفرق بين اللغة العلمية واللغة الشعرية، فالأولى تهدف إلى إيصال الحقائق التجريدية إيصالاً مباشراً، أما اللغة الشعرية فتتحول فيها مفردات اللغة من مجرد إشارات وعلامات لتصبح "مجموعة من (المثيرات الحسية) التي تثير في ذهن المتلقي صوراً وإحساسات وتحرك انفعالاته ومشاعره"[6].

---

(1) بنية القصيدة الجاهلية. الصورة الشعرية لدى امرئ القيس، ص 89.
(2) فرانكلين روجرز، الشعر والرسم، ت: مي مظفر، دار المأمون، بغداد، دون (ط)، 1990، ص46.
(3) أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، كتاب الحيوان، تحقيق وشرح: عبد السلام هارون، دار إحياء التراث العربي، د (ط، ت)، حـ3، ص132.
(4) ينظر الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص312.
(5) ينظر الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص341.
(6) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص334.

وهذا ما يقود إلى الحديث عن المعطيات الحسية التي تتميز "بوجودها المستقل عن الوعي، وتتسم بخصائصها الذاتية القارة فيها"[1]؛ لكنها حين تمتزج في الصورة الشعرية تفقد بعض تلك الخصائص وتكتسب خصائص أخرى؛ لأن الصورة المتولدة عن تفاعل تلك العناصر هي " خلق جديد لتفاعلات الخبرة الإنسانية والتجربة الشعورية"[2].

ولا تعتمد الصورة على أشكال الأشياء فقط؛ بل على ألوانها أيضاً، فاللون أحد المكونات الحسية للصورة، وقد تفوق قدرته الإيحائية غيره من المحسوسات.

ويرى د. ساسين عساف أن "للألوان مفاهيم ومدلولات خاصة"[3]:

- فالأبيض "رمز النقاوة والطهارة لذلك نراه يتقبل جميع الألوان".
- والأسود " كابوس لوني يرمز إلى عدم وجود اللون. كما أن الظلام يرمز إلى عدم وجود النور يستعمل للحزن لعدم وجود الميول النفسية لدى الإنسان".
- والأحمر "يتحدى المسافة لذلك هو لون هجومي يرمز إلى القوة والقدرة والصمود".
- والأزرق "يميل إلى التعتيم المريح، رمز الارتياح النفسي والهدوء والسكينة والبعد والاتساع".
- والأصفر "ذروة اللون الفاتح لذلك هو قريب إلى النفس إنه لون تفكيري ذو أبعادٍ نفسانية بعيدة عميقة ورائعة"[4].

ولذا فإن "للألوان (.....) في التصوير معاني ضمنية كالفرح أو الحزن، العنف أو الرقة، الحرارة أو البرودة، الاضطراب أو الاتزان"[5].

ولا يمكن اعتبار هذه المفاهيم نهائية، إذ إن للسياق دوره في تحديد مدلول اللون، لكن ذلك لا يمنع من الاستئناس بها في فك رموز بعض النصوص الشعرية.

وبالإضافة إلى المرئيات سواء أكانت أشكالاً أم ألواناً، هناك المحسوسات السمعية، والشمية، واللمسية، والذوقية، فكل ما يدرك بالحس يمكن أن يكون مادة للصورة الفنية.

إذا كانت عناصر الصورة مستمدة من عالم المحسوسات، فإن الخيال هو الذي يقوم باكتشافها، ذلك لأن الخيال هو القوة القادرة على إدراك التماثل في الأشياء المختلفة والاختلاف في الأشياء المتماثلة[6].

---

(1) كريم الوائلي، الشعر الجاهلي. قضاياه وظواهره الفنية، الدار العالمية للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د (ط، ت)، ص199.
(2) نفسه، ص200.
(3) ساسين عساف، الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 1982، ص30.
(4) نفسه، ص30.
(5) روز غريب، نقلاً عن ساسين عساف، المرجع نفسه، ص30.
(6) ينظر عاطف جودة نصر، الخيال مفهوماته ووظائفه، الهيئة العامة للكتاب، 1984، ص280.

ولا تنحصر فاعلية الخيال في اجتزاء العناصر المحسوسة المرتبطة بزمان أو بمكان بعينه، بل تتجلى فاعليته في إعادة تشكيل هذه العناصر ومزجها، بشكل يذيب ما بينها من تنافر وتباعد، ليخلق منها عالماً شعرياً يتصف بالانسجام والوحدة، إلى جانب اتصافه بالتميز والجدة[1].

وهذا هو ما يميز الخيال عن الحس، فالأخير لا يقوى على إدراك الشيء الواحد إلا بالشكل والهيئة التي هو عليها، أما الخيال فيمكنه تصور الشيء نفسه بأشكال وهيئات كثيرة ومختلفة[2].

وعلى الرغم من أن الخيال لا يمكن أن يعمل في غياب الحس، فإنه "يستطيع - لقدرته على التجريد - أن يتجاوز حرفية المعطيات الخارجية، ولا يلتزم بقيود تفرض عليه من مادتها المحسوسة، ولذلك فإن فاعلية القوة المتخيلة تبتكر لصاحبها أشكالاً خيالية لم تعرض للحس من قبل"[3].

ليس الشعر نظاماً أولياً كالرسم، فالمادة التي يتشكل منها، وهي اللغة، نظام أولى[4]، له أسسه وقوانينه، التي أرساها الإنسان على مدى قرون طويلة، ليجعل منها أداة للتواصل والإبلاغ، وتتجلى شعرية الشاعر أساساً في قدرته على خرق هذا النظام، وتطويع اللغة لتقوم بدورٍ آخر داخل السياق الشعري، هذا الدور هو تشكيل الصورة الشعرية.

ولكي تقوم اللغة بذلك، لابد أن تتحول الكلمة إلى "عبوة ناسفة تتفجر معنىً وظلا وصورة"[5] بعد أن تتحرر "من قيود المعنى المعجمي لتصبح فقط رهينة الأصوات الموسيقية التي تتآلف في تركيبها"[6] فتغدو معطىً أولياً بيد الشاعر يشحنها بما شاء من الدلالات والمعاني "أما الدلالة المعجمية فليست هي الدلالة الأدبية بحال، وإن أمكن أن يستأنس بها في موقف ما"[7].

وتكتسب المفردة دلالتها في النص الشعري من خلال العلاقات التي تربطها بغيرها من مفردات النص، وتقوم هذه العلاقات على منطق مغاير للاستعمال العادي للغة، يعكس طبيعة العلاقات التي يقيمها الشاعر بين أشياء الوجود " فالمسألة في الشعر ليست مجرد عملية تشكيل لمجموعة من الألفاظ كما هو الشأن في أي عبارة

---

(1) ينظر المرجع نفسه، ص280.
(2) ينظر الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص39.
(3) نفسه، ص40.
(4) ينظر تزفيطان تودوروف، الشعرية، ت: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، ط2، 1990، ص31.
(5) الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس، ص30.
(6) الصورة الشعرية في الكتابة الفنية. الأصول والفروع، ص30.
(7) تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، 1983، ص102.

لغوية، إنما هناك طابع خاص لهذا التشكيل يجعل من الكلام شعراً دون غيره من ضروب الكلام "[1].

فالشاعر يفجر اللغة، ويستخدم شظاياها في بناء عالمه الشعري، الذي يقيمه على أنقاض العالم الواقعي، معيداً بذلك ترتيب حركة اللغة والواقع وفقاً لحركة عالمه الداخلي، مما يكسب اللغة خصائص هذا العالم المتغير، المتقلب، لتشرع في عملية ولادة مستمرة، تحقق بها شعريتها، وتكتسب صفة الغرابة والغموض والدهشة، وتتحول من وسيلة للتواصل إلى أداةٍ للكشف، يستبطن بها الشاعر أغوار تلك المناطق البعيدة، العميقة، الغامضة من نفسه، وبها "يستلهم من الوجود مخزون صوره وإشاراته وأشكاله ليقيم بينها توافقات وعلائق غير متوقعة"[2].

فالشعر ليس تعبيراً باللغة، وإنما هو إعادة خلق لها وبها، يخلقها الشاعر مبدعاً بها عالمه الشعري الكامن وراء هذا العالم، فتخرج بذلك من مدار التقريرية والمباشرة، وتدخل مدار الإيحاء والرمز "فكل كلمة في القصيدة تكتسب دلالة رمزية جديدة لأنها دخلت في سياق فني له منطقه الخاص ودلالاته الخاصة"[3].

وهناك خاصية أخرى للغة تدعم دورها في تشكيل الصورة الشعرية، وتتمثل في الجرس الموسيقي للوحدات الصوتية المكونة لمفردات اللغة، والتي تولد بانتظامها في النص بنسقٍ معين إيحاءات عدة "فالقدرة التعبيرية للموسيقى أو للإيقاع؛ أي للشكل الصوتي للألفاظ لا تقلّ عن قدرتها المعنوية والدلالية"[4].

لكن سوق التعابير الفضفاضة لا يكفي للوقوف على دلالة موسيقى الأصوات وقيمتها الفنية، كأن يقول باحث في المقارنة بين قصيدة البحتري التي مطلعها:-

صنت نفسي عما يدنس نفسي وترفعت عن جدا كل جبس

وبين قصيدة شوقي التي مطلعها:-

اختلاف النهار والليل ينسي اذكرا لي الصبا وأيام أنسي

"في أبيات البحتري تفنن موسيقي، وفي أبيات شوقي انسياب في الموسيقى كما ينساب الجدول الهادئ"[5].

أو أن يقول: "حين قرأت القطعتين تصورت نفسي كأنما أستمع إلى نوعين من الموسيقى: أحدهما من النوع العميق الذي يتفنن فيه الملحن بكل وسائل الافتنان مثل

(1) الشعر العربي المعاصر. قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص51.
(2) الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس، ص15.
(3) بنية القصيدة الجاهلية. الصورة الشعرية لدى امرئ القيس، ص193.
(4) الصورة الشعرية في الكتابة الفنية. الأصول والفروع، ص49.
(5) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط5، 1978، ص42.

(سيمفونيات) بتهوفن وكان ذلك مع أبيات البحتري، والنوع الآخر من الموسيقى الخفيفة المحبوبة التي لا تكاد تسمعها الآذان حتى تتلقفها القلوب، والتي يعجب بها الخاصة والعامة ويطربون لها مثل (فلس) للمؤلف الموسيقي (اشتراوس) وكان ذلك مع أبيات شوقي"[1].

لقد كان من الممكن لهذه التأملات أن تتحول إلى خطاب نقدي له أهميته، لو أُتيح لها أن تنزع أكثر نحو العمق والدقة؛ لكن ما يغفر لها سطحيتها كونها من أوائل الدراسات العربية - منذ الحركة الإحيائية على الأقل - التي أولت اهتماماً بالبنية الصوتية للنص الأدبي.

وهذه الدراسة لم تخل من بعض الملاحظات التي كان من الممكن - على الرغم من عدم دقتها - أن تتحول إلى مبادئ أولية في مجال الدراسة الصوتية، منها - مثلاً - اقتراح تقسيم الحروف إلى قسمين: "أحدهما ينسجم مع المعنى العنيف والآخر يناسب المعنى الرقيق الهادئ، ومرجع هذا التقسيم في الحروف صفاتها ووقعها في الآذان، وربما كانت الأحرف الآتية أنسب الحروف للمعاني العنيفة: الخاء، القاف، الجيم، الضاد، الطاء، الظاء، الصاد"[2].

إن أحد نصوص المتن الشعري (موضوع الدراسة) يثبت أن تواتر بعض هذه الحروف في نص ما لا ينفي عنه صفة الرقة والهدوء؛ يقول ابن زيدون[3]:

إنـــي ذكرتـــك بـــالزهراء مشـــتاقاً والأفق طلق ومرأى الأرض قد راقا

وللنســـيم اعـــتلال فـــي أصـــائله كأنـــه رق لـــي فاعتـــل إشـــفاقاً

والـروض عـن مائـه الفضـي مبتسـم كمـا شـققت عـن اللبـات أطواقـاً

فقد تكرر حرف القاف في هذه الأبيات الثلاثة - ناهيك عن بقية النص - إحدى عشرة مرة، وتكرر حرف الضاد ثلاث مرات، والطاء مرتين، وورد الصاد مرة واحدة، هذا على الرغم من أن قراءة سريعة لهذا النص تكفي لنفي صفة العنف عنه.

ويلاحظ د. جوزيف ميشال شريم أن بمقدور الشاعر أن يستخدم الأصوات ذاتها للتعبير عن أجواء متناقضة[4]، فتكرار "النون" و"الثاء" و"الراء" في قول يوسف غصوب:

نثـر الخـريف علـى الثـرى أوراقـه فتنـــــاثرت كتنـــــاثر العبـــــرات

---

(1) موسيقى الشعر، ص42.
(2) نفسه، ص43.
(3) ديوانه، تحقيق: حنا الفاخوري، دار الجيل، بيروت، ط1، 1990، ص398.
(4) ينظر جوزيف ميشال شريم، دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 1987، ص111.

"يضفي على القصيدة جوًّا من الحزن الهادئ الناعم ويصور لنا خشخشة الأوراق الصفراء عند تساقطها"[1].

بينما تكرار الأصوات ذاتها في قول ميخائيل نعيمة:

تنـــــــــــاثري تنـــــــــــاثري يـــــــا بهجـــــــة النظـــــــر

يـــــــا مـــــــرقص الشـــــــمس ويـــــــا أرجوحـــــــة القمـــــــر

....

....

تناثـــري تناثـــري

"يوحي لنا بجو من الخفة والرشاقة والانفلات والفرح، لم نعهده في قصيدة يوسف غصوب"[2].

وعلى الرغم من أهمية تنظير د. شريم الخاص بتوظيف الأصوات اللغوية، والذي ينطلق فيه من مبدأ أساس، هو أن "بعض القصائد تستمد إيقاعها وموسيقاها من وجود نظام داخلي غير معلن من التوترات الصوتية والدلالية المميزة"[3]، فإن إشارته إلى أن هذا النظام "مستقل تمام الاستقلال عن التنسيق التركيبي النحوي لهذه القصائد"[4] تعد رأياً يجانبه الصواب، فالعناصر التي يهتم بها الدرس النقدي هي تلك العناصر المتفاعلة مع غيرها لا المتفرقة المعزولة[5]؛ لأن عزل العنصر عن غيره يؤدي إلى تمزيق القصيدة وتشويهها؛ لذا لابد أن توظف الأصوات اللغوية وموسيقاها "في اتجاه تناسقٍ مع بقية عناصر القصيدة، مما يولد دلالاتها وإيحاءاتها المميزة، وإلا فقد هذا العمل الكثير من جماليته"[6].

ثم إن الاقتراح الذي يقدمه شريم لدراسة التنسيقات الصوتية، ينبني على قياسات رياضية بعيدة عن جوهر الأدب، فلا يمكن للناقد الأدبي أن يضع مخططاً قبلياً يكون صالحاً

---

(1) نفسه، ص111.
(2) دليل الدراسات الأسلوبية، ص111.
(3) نفسه، ص90.
(4) نفسه، ص90.
(5) ينظر محمد الهادي الطرابلسي، تحاليل أسلوبية، دار الجنوب للنشر، تونس، د (ط)، 1992، ص15.
(6) في معرفة النص، ص100.

لمقاربة أي قصيدة، صحيح أن هناك قواسم مشتركة بين كل النصوص الشعرية؛ لكن الخصوصية النصية تظل " هي الملمح المميز لكل نص من الناحية العملية "[1].

إن تكرار أصوات لغوية بعينها بشكل مثير للنظر في الكثير من النصوص الشعرية لا يمكن أن يكون عملاً اعتباطياً، وقد بينت دراسات متعددة رصدت هذه الظاهرة[2] ما يمكن أن تؤديه عملية التكرار هذه من دور دلالي وإيقاعي، يمكن الكشف عنه بطرق عدة، منها، الاعتماد على الصفات الخاصة بكل صوت، حيث إن الأصوات تقسم إلى صوامت، ومصوتات، ولكل من هذين النوعين صفاته، فمن صفات المصوتات:-

أ) اللين.

ب) الفخامة والرقة.

جـ) الطول والقصر[3].

(1) تحاليل أسلوبية، ص11.

(2) في الدارسة القيمة الموسومة بـ(الصفير والتأزم في سينية البحتري) يكشف محمد الهادي الطرابلسي عن علاقة تكرار حرف (السين) الموظف في النص بصفة الصفير بمعنى التجاوب بين نفس الشاعر المترفعة برغم تزعزعها، وإيوان كسرى الصامد برغم تصدعه؛ يقول:"فإذا ثبتت الصلة بين الاسمين، فبين وضعيتي المسميين فلا مناص لنا من أن نعتبر أن الدالين (النفس، إيوان كسرى) وظفاً في النص بما يجمع بينهما (أي بالصفير في الاسم وبالتأزم في المسمى). وإذا الصلة بين الاسم والمسمى تصبح ملتحمة على أشد ما يكون الالتحام لأنها حصيلة صلة اسم باسم من ناحية، وصلة مسمى الأول بمسمى الثاني من ناحية أخرى، وإذا بكل صفير في النص يتحول علامة توحي بالتأزم، وكل تأزم يتحول علامة توحي بالصفير" تحاليل أسلوبية، ص92، وينظر أيضاً المرجع نفسه ص87-111.

(3) ينظر الصورة الشعرية في الكتابة الفنية.الأصول والفروع، ص50، 51.

أما الصوامت فأهم صفاتها:-

(1،2) الجهر والهمس: "ويقصد بالجهر قوة اعتماد الصوت على مكان خروجه فيمتنع جريان النفس معه، ويقصد بالهمس ضد ذلك؛ أي ضعف اعتماد الصوت على مكان خروجه فيجري معه النفس".

(3-5) الشدة والرخاوة والتوسط بينهما: "ويقصد بالشدة تمام انحصار الصوت عند إسكانه، وبالرخاوة تمام جريه عند إسكانه، والتوسط هو منزلة بين تمام الانحصار وتمام الجري".

(6،7) الإطباق والانفتاح: "الإطباق هو انحصار الصوت بين اللسان وما يحاذيه من الحنك نتيجة لانطباق اللسان على الحنك، والانفتاح ضد الإطباق".

(8،9) الاستعلاء والانخفاض أو الاستفال: "الاستعلاء هو الصعود والارتفاع في أعلى الحنك، والانخفاض أو الاستفال ضده".

(10،11) الذلاقة والصمت أو الإصمات: " الذلاقة هي خفة الصوت والصمت ضده ".

(12) الصفير: "وهو صوت يشبه صفير الطائر يحدثه الهواء الخارج من الفم عند النطق بحروف الصاد والسين والزاي"[1].

غير أن اتصاف الأصوات بصفات معينة لا يعني أنه من الممكن إعطاء كل صوت معنىً أو دلالةً خارج التركيب " كأن ندعي مثلاً أن صوت (الياء) أو الكسرة يعبر دائماً وأينما وقع عن الحزن والأسى، أو أن (الضمة) و(الواو) تعبران عن القوة، و(الألف) أو (الفتحة) عن الفرح والغبطة"[2].

فالصوت لا يؤدي دوره الإيقاعي والدلالي إلا من خلال تفاعله مع غيره من الأصوات، وهذا يعني أن معرفة القيمة الصوتية للنص الأدبي تتم من خلال النظر في المقطع الصوتي كاملاً لا في الصوت المفرد[3].

فتواتر الصوامت - مثلاً - في النص يضفي عليه جوًّا من الحركة السريعة، بينما تخف هذه السرعة ويحل محلها الجمود والثبات بتواتر المصوتات[4].

وترى يمنى العيد أن هناك أجزاء أخرى غير التفعيلة تولد الموسيقى في الشعر، وأن "العمل على هذه الأجزاء لتوليد الموسيقى يتسم بطابع تقني، وأن تحققه تحقق مادي صادر في غالبيته عن اللغة كتلفظ صائت، وهو، في أجزائه العدة لابد وأن ينزع نحو دلالة ما"[5].

وتحصر هذه الأجزاء التي يجري توقيع الموسيقى بها في الآتي:-

---

(1) ينظرعلي عبد الواحد وافي، فقه اللغة، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، ص167،168.
(2) الصورة الشعرية في الكتابة الفنية.الأصول والفروع، ص49،50.
(3) ينظر نفسه، ص51،52.
(4) ينظر نفسه، ص52.
(5) في معرفة النص، ص100.

- التركيب اللغوي حين ينتظم في أنساق من الموازنات والتقطيع.
- التكرار وفق أشكال موظفة لتأدية دلالتها.
- التوزيع والتقسيم على مستوى جسم القصيدة وبهدف دلالي محدد.
- التوقيع على جرس بعض الألفاظ المعجمية والموازاة بين حروفها"[1].

يتداخل في تشكيل الصورة الشعرية - إذن - مجموعة من العناصر، هي: المعطيات الحسية، والخيال، واللغة بكل خاصياتها، ومن هنا، فالصورة الشعرية هي: تركيب يختزن طاقات اللغة وإمكاناتها المتعددة، مجسداً رؤية الشاعر الخاصة للحياة والكون، وخبراته التي أحسها وانفعل بها.

(1) نفسه، ص98.

المبحث الثاني

أنماط الصورة الشعرية

قديماً قال أرسطو: "إن الشعر استعارة"[1]، أما النقد المعاصر فيقول: "الشعر يقوم أساساً على الإيحاء بالأفكار عن طريق الصور"[2].

فهل هذا يعني أن مصطلح الصورة مرادف لمصطلح الاستعارة؟ وهل يعتبر التشبيه – بوصفه أساس الاستعارة – صورة شعرية؟.

بصياغة أخرى: ما علاقة الصورة بالتشبيه والاستعارة؟ وما علاقتها أيضاً ببقية الأوجه البيانية؟ وبإيجاز: ما علاقة الصورة بمفهومها الحديث بالصورة البلاغية؟.

يطرح الدكتور صبحي البستاني قضية العلاقة بين الصورة الشعرية والبلاغة، فيعرض أولاً آراء الفريقين اللذين يصر أولهما على الفصل بين الصورة الشعرية والأوجه البلاغية، ويميل ثانيهما إلى التوحيد بينهما، أو بين الصورة والاستعارة بشكل خاص، ثم يكشف عن نواحي القصور في كل منهما، فالبلاغة القديمة - في نظره - في حاجة إلى تطوير مفاهيمها وتحريرها من القوالب الجامدة، حتى تتمكن من دراسة الصورة والكشف عن أسرارها العميقة، أما الرأي القائل بالفصل بين الصورة والبلاغة، فيرى أنه رأي صالح على الصعيد النظري فقط، ولا يمكن تطبيقه على قصيدة محددة أو خطاب أدبي معين، مشيراً إلى فشل أصحاب هذا الرأي في تطبيق نظريتهم على الواقع[3].

والواقع أن الصورة الشعرية أكثر تعقيداً وأشمل من التشبيه والاستعارة، وإن كانت لا تتعارض معهما "فليس بين الصورة - إذن - وبين التشبيه والاستعارة جفوة، فقد يصل التشبيه أو تصل الاستعارة في بعض الأحيان، إلى درجة من الخصب والامتلاء والعمق إلى جانب الأصالة والابتداع بحيث تمثل الصورة وتؤدي دورها"[4].

فإذا كانت قيمة الصورة تكمن في قدرتها على الإيحاء، فإن الصورة البلاغية لا تصل إلى مستوى الصورة الفنية إلا إذا كانت موحية، ولا يمكنها أن تكون كذلك إلا إذا كانت متعددة الدلالات، وذلك يقتضي أن تكون العلاقة بين طرفيها غامضة، وحتى في هذه الحالة لا يمكننا إرجاع القيمة الجمالية لنص ما إلى ما يرد فيه من صور بلاغية متناثرة هنا وهناك، فذلك "يمزق التشكيل الكلي

---

(1) أرسطو طاليس، فن الشعر، ت: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، ط2، 1973، ص61.

(2) عبد الفتاح صالح نافع، الصورة في شعر بشار بن برد، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، د (ط)، 1983، ص57.

(3) ينظر الصورة الشعرية في الكتابة الفنية. الأصول والفروع، ص19-23.

(4) الشعر العربي المعاصر. قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص143.

للصورة الفنية الجميلة"[1] التي "ينبغي أن ينظر إليها بوصفها بناءً فنياً متكاملاً تقوم الاستعارات بدور جزئي في تشكيله، ولكنه لا يقتصر عليها وحدها"[2].

فالتشبيهات والاستعارات مهما كثرت في النص الأدبي لا تستطيع أن تحقق له وحدته البنائية؛ بل إن كثرتها قد تكون سبباً في تشتت النص وانعدام وحدته، إذا لم توجد صورة كلية تجمع شتاتها، ثم إن الصورة الجزئية "وإن تمثلت أحياناً في التشبيه الخصب والاستعارة الذكية ما تزال لها وسائل أخرى تتحقق بها ومن خلالها"[3] حيث يرى الدكتور على البطل أن المفهوم الحديث للصورة "يضم إلى الصورة البلاغية نوعين آخرين هما: الصورة الذهنية، والصورة باعتبارها رمزاً"[4].

ويرى الدكتور صبحي البستاني أن دراسة الصورة الشعرية "تقضي بدراسة كل الأشكال المجازية مع دراسة الصورة الرمز"[5].

أما الدكتورة ريتا عوض فتستخلص من دراسات نقدية غربية كثيرة تناولت موضوع الصورة الشعرية، أن هذه الدراسات يمكن أن تصنف في اتجاهات رئيسة ثلاثة، يطابق أولها بين الصورة الشعرية والصيغ البلاغية، وبالأخص الاستعارة، بينما يتجه النقاد الذين يمثلون الاتجاه الثاني إلى تعريف الصورة بوصفها انطباعاً حسياً، أما الاتجاه الثالث فيدرس الصورة بما هي تشكيل لأنماط رمزية[6].

إن معظم الدراسات النقدية الحديثة تتفق على أن الصورة البلاغية هي نمط من أنماط الصورة الشعرية، وإن وسعها بعضهم فشملت كل الأوجه البيانية، وحصرها بعضهم الآخر في التشبيه والاستعارة.

وركزت جميعها على الرمز بوصفه إنجازاً نقدياً حديثاً؛ ولكنها اختلفت في تحديد مفهومه ووظيفته في العمل الأدبي.

وقد أشار الدكتور علي البطل إلى الصورة التي تعتمد في تشكيلها على المعطيات الحسية، وسماها "الصورة الذهنية"[7]، بينما أطلقت عليها ريتا عوض اسم "الصورة بوصفها انطباعاً حسياً"، وأشارت إلى أن ممثلي هذا الاتجاه في النقد الغربي الحديث يجردون هذا النوع من الصور من المكونات الذهنية؛ بل ويحصرونه في الصورة البصرية[8]، وأرى أن

---

(1) علي البطل، الصورة في الشعر العربي. حتى آخر القرن الثاني الهجري، دار الأندلس، ط1، 1980، ص31.
(2) نفسه، ص31.
(3) الشعر العربي المعاصر. قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص143.
(4) الصورة في الشعر العربي. حتى آخر القرن الثاني الهجري، ص15.
(5) الصورة الشعرية في الكتابة الفنية. الأصول والفروع، ص23.
(6) ينظر بنية القصيدة الجاهلية. الصورة الشعرية لدى امرئ القيس، ص42-64.
(7) ينظر الصورة في الشعر العربي. حتى آخر القرن الثاني الهجري، ص15.
(8) ينظر بنية القصيدة الجاهلية. الصورة الشعرية لدى امرئ القيس، ص52-57

في هذا الرأي مغالاة، وأنه من الممكن اعتماد مصطلح "الصورة الحسية" لتلك المشكلة من عناصر حسية، وإن اختلطت بمكونات ذهنية، ومصطلح "الصورة الذهنية" لتلك التي تخلو من هذه العناصر.

وعلى ذلك يمكن تقسيم الصورة الشعرية إلى قسمين:-

أ) الصورة الكلية.

ب) الصورة الجزئية، وتنقسم بدورها إلى:-

1- الصورة البلاغية بأنواعها المتعددة: التشبيه، الاستعارة، المجاز المرسل، الكناية.

2- الصورة الحسية.

3- الصورة الذهنية.

4- الصورة. الرمز.

أولاً: الصورة الكلية

تتمحور الصور الجزئية في القصيدة حول صورة واحدة، تجمع شتاتها، وتحافظ على وحدة النص "وإذا افتقرت القصيدة لمثل هذه الصورة لا تثير ولا تؤثر ولا تحرك، وإن حركت فتحرك شعوراً منقوصاً لدى القارئ يفسد عليه المناخ العام ويبتعد به عن الرؤيا الأصيلة، يطرحه خارج الكون الشعري ويفقده الصلة بالعالم"[1].

فالصورة الجزئية تكتسب قيمتها الفنية من خلال تفاعلها مع غيرها من الصور، ومن انتمائها إلى الصورة الكلية، بينما يفقدها انقطاعها عن بقية الصور فاعليتها الجمالية والنفسية[2]؛ يقول ابن زيدون[3]:

أجد ومن أهواه في الحب عابث ... وأوفي له بالعهد إذ هو ناكث

حبيب نأى عني مع القرب والأسى ... مقيم له في مضمر القلب ماكث

جفاني بإلطاف العدا وأزاله ... عن الوصل رأي في القطيعة حادث

تغيرت عن عهدي ومازلت واثقا ... بعهدك لكن غيرتك الحوادث

وما كنت إذ ملكتك القلب عالماً ... بأني عن حتفي بكفي باحث

---

(1) الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس، ص33.

(2) ينظر عدنان قاسم، التصوير الشعري، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، ط1، 1980، ص189.

(3) ديوانه، ص447، 448.

فـديتك إن الشـوق لـي مـذ هجرتنـي مميـت فهـل لـي مـن وصـالك باعـث؟

سـتبلى الليـالي والـوداد بحالـه جديـد وتفنـى وهـو لـلأرض وارث

يزخر هذا النص بالصور الجزئية، المكونة لفضائه، والمشكلة من خلال تفاعلها وتشابكها نسيجه المعقد، والمحققة من خلال تآلفها وتناغمها وحدته البنائية.

فهذه الصور: (أجد ومن أهواه في الحب عابث)، (مقيم له في مضمر القلب ماكث)، (أزاله عن الوصل رأي في القطيعة حادث)، (وما كنتُ ..... بأني عن حتفي بكفي باحث)، (فهل لي من وصالك باعث)، (ستبلى الليالي والوداد بحاله جديد)، (وتفنى وهو للأرض وارث)، تجمع بين الجد والعبث، وبين المكوث والرحيل، وبين الوصل والقطيعة، بين البلى والجدة، وبين الفناء والخلود؛ لكن هذه المعاني المتغايرة والمتناقضة تمتزج بفعل الصورة الكلية في إطار واحد.

وإذا كانت الصورة الكلية هي الخيط النفسي الرفيع الذي ينتظم القصيدة؛ فإنه يتمثل هنا في التشبث بالحياة والرغبة في الاستمرار، وقد تضافرت الصور الجزئية في رسم هذا الجو النفسي المصبوغ بالتحدي.

وهذا يعني أن "الصورة الكلية لها القدرة على الإشعاع في كل اتجاه وفي مجموع أبيات القصيدة تكشف عن المعاني وعن الجديد في الصور الجزئية تؤلف بينها فلا تبقى مبعثرة ينساح معها تفكير القارئ وتتمزق وحدة شعوره"[1].

ثانياً: الصورة الجزئية

1- الصورة البلاغية:-
   أ) التشبيه.
   ب) الاستعارة.
   جـ) المجاز المرسل.
   د) الكناية.
2- الصورة الحسية.
3- الصورة الذهنية.
4- الصورة. الرمز.

1- الصورة البلاغية

أ) التشبيه

حاز التشبيه إعجاب الناقد العربي القديم، فأطنب في التنظير له، وتبيين محاسنه، ولم يكتف بذلك؛ بل فضله على كل الأوجه البيانية الأخرى.

(1) الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس، ص33، 34.

وقد حدد ابن رشيق مفهومه بأنه "صفة الشيء بما قاربه وشاكله من جهة واحدة أو جهات كثيرة لا من جميع جهاته لأنه لو ناسبه مناسبة كلية لكان إياه"[1].

وعلى الرغم من أن التعريفات المبثوثة في كتب التراث النقدي كثيرة ومتنوعة، فإنها جميعاً تلتقي مع هذا التعريف في نقطة مهمة، هي أن التشبيه – بخلاف الاستعارة - "يوقع الائتلاف بين المختلفات ولا يوقع الاتحاد"[2].

وهذا ما دفع أحد النقاد المعاصرين إلى الغض من شأن التشبيه والفصل بينه وبين الصورة الشعرية، فالكثيرون - في رأيه - يخلطون بين التشبيه والصورة، حتى ليندر بين قراء الشعر وناقديه من يميزون تمييزاً صحيحاً بينهما، فـ "التشبيه يجمع بين طرفين محسوسين؛ إنه يبقى على الجسر الممدود فيما بين الأشياء، فهو لذلك ابتعاد عن العالم، أما الصورة فتهدم هذا الجسر لأنها توحد بين الأشياء"[3].

ولا يخفي ما في هذا الرأي من مغالاة، فالتشبيه برغم محافظته على تمايز الطرفين، يظل قادراً على إحداث الأثر الفني، إذا ما أحسن توظيفه.

وتقاس جودة التشبيه عند بعض النقاد القدامى بمدى قدرته على الجمع بين الشيئين اللذين تكون أوجه التشابه بينهما أكثر من أوجه الاختلاف، فأحسن التشبيه - حسب قدامة بن جعفر - هو "ما أوقع بين الشيئين، اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما فيها حتى يدني بهما إلى حال الاتحاد"[4].

لكن ناقداً آخر، هو ابن رشيق، ينكر على قدامة رأيه هذا، ويرى أن " حسن التشبيه أن يقرب بين البعيدين حتى تصير بينهما مناسبة واشتراك"[5].

ويفهم من رأي قدامة أن دور التشبيه ينحصر في توضيح الغامض وتقريبه من ذهن المتلقي، عن طريق المقارنة التي يعقدها الشاعر بين المشبه والمشبه به، وهو ما صرح به الرماني في قوله: " التشبيه الحسن هو الذي يخرج الأغمض إلى الأوضح فيفيد بياناً، والتشبيه القبيح ما كان على خلاف ذلك"[6].

أما رأي ابن رشيق فيحيل على الإمتاع، حيث إن غموض العلاقة بين الطرفين، يجعل المتلقي يكد ذهنه للوصول إلى معرفتها، فتتحقق له بذلك متعة الاكتشاف، وفي هذا المعنى يقول عبد القاهر:"ومن المركوز في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له، أو الاشتياق إليه، ومعاناة الحنين

---

(1) ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، دار الجيل، بيروت، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، ط5، 1981، جـ1، ص286.
(2) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص 192.
(3) أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، 1972، ص 230، 231.
(4) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق وتعليق: د. محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة الكليات الأزهرية، ط1، 1978، ص 124
(5) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ص287.
(6) نقلاً عن ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ص 287.

نحوه، كان نيله أحلى وبالمزية أولى، فكان موقعه من النفس أجل وألطف، وكانت به أضن وأشغف "[1].

وإذا كان النقد الحديث يقر فكرة غموض العلاقة بين الطرفين، ويجعلها شرطاً في تصنيف التشبيه ضمن أنماط الصورة الشعرية[2]، فإنه يرفض فكرة الإمتاع، فعبد القاهر - في نظر جابر عصفور - يحصر دور التشبيه في قدرته على إبهار المتلقي، ونيل إعجابه " ولم يرد في خاطره فكرة أن التشبيه والاستعارة يمكن أن يوصلا إلى المتلقي حدساً جزئياً عن العالم، يتآزر مع غيره من الحدوس الأخرى داخل القصيدة، بشكل يفضي بالمتلقي إلى وعي جديد بذاته وبالعالم من حوله "[3].

ب - الاستعارة

لم تحظ الاستعارة - من الناقد العربي القديم - بالاهتمام نفسه الذي حظي به التشبيه، ومن أبرز الأدلة على ذلك قول علي بن عبد العزيز الجرجاني: " وكانت العرب إنما تفاضل بين الشعراء في الجودة والحسن بشرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، وتسلم بالسبق فيه لمن وصف فأصاب وشبه فقارب... ولم تكن تعبأ بالتجنيس والمطابقة ولا تحفل بالإبداع والاستعارة، إذا حصل لها عمود الشعر ونظام القريض "[4].

ذلك لأن التشبيه يحافظ على وضوح عناصر الواقع الخارجي وعلى تمايزها، فهو ليس كالاستعارة التي تتداخل فيها الماهيات، وتندمج مع بعضها في كيان واحد [3].

ويُرجع د. جابر عصفور ذلك إلى النظرة العقلانية الصارمة التي يتميز بها العرب، والتي " تؤمن بالتمايز والانفصال، وتنفر من التداخل والاختلاط، وترفض - في حزم - كل ما يبدو خروجا على الأطر الثابتة والمتعارف عليها - على أي مستوى من المستويات " [4].

غير أن الإعراض عنها لم يصل إلى درجة الإهمال، فالاستعارة على أي حال، موجودة بآيات القرآن الكريم، وهو أمر لم يكن بإمكان الناقد العربي تجاهله، فأكب على

---

(1) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، دار الجيل، بيروت، ط 1، 1991، ص 141.

(2) يقول ساسين عساف: " بقدر ما تكون العلاقة بين الطرفين غامضة، بقدر ما يجيء التشبيه كثيفاً (...) وتكون الصورة فيه معقدة بشفافية اختلطت فيها حواس الشاعر ". الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أ بي نواس، ص 39.

(3) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص 210.

(4) القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق وشرح: محمد أبو الفضل إبراهيم، علي محمد البجاوي، منشورات المكتبة العصرية، د (ط. ت)، ص 33.

(2) ينظر التصوير الشعري، ص 38.

(3) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص218.

دراستها بحذر، ودون حماس كبير، وقدترتب على ذلك أن ظلت الاستعارة مقيدة بقيود منطقية صارمة عند أكثر النقاد *"[1].

ولم تنتزع الاستعارة اعترافا بدورها الحقيقي - بوصفها أداة للتصوير والكشف – إلا من الناقد الحديث، الذي اعتبرها من أعظم أدوات رسم الصورة الشعرية، وأوضح قدرتها الهائلة على تصوير الأحاسيس وتجسيدها، بشكل يحدث أبلغ الأثر في المتلقي، فهي بذلك، دليل عبقرية الشاعر، وأداته في إبراز رؤيته الخاصة لمكونات العالم، وما يربط بينها من علاقات خفية "[2].

والاستعارة ليست مجرد حلية في النص، كما أنها ليست مجرد صياغة مختلفة لفكرة يمكن التعبير عنها نثرياً، فالتعبير الاستعاري المتولد عن فكرتين ينتج معنى يختلف عن ذاك الذي تؤديه كل فكرة على حدة [3]،" لأننا- في كل استعارة أصيلة - لسنا إزاء طرفين ثابتين متمايزين، وإنما إزاء طرفين يتفاعل كل منهما مع الآخر ويعدل منه. إن كل طرف من طرفي الاستعارة يفقد شيئاً من معناه الأصلي، ويكتسب معنى جديداً نتيجة لتفاعله مع الطرف الآخر داخل سياق الاستعارة الذي يتفاعل بدوره مع السياق الكامل للعمل الشعري أو الأدبي "[4].

ليست الاستعارة -إذن- مجرد تشبيه حذف أحد طرفيه، والتعامل معها على هذا الأساس يحد كثيراً من إمكاناتها الإيحائية والدلالية؛ يقول البحتري [5]:

أتاك الربيع الطلق يختال ضاحكاً من الحسن حتى كاد أن يتكلما

وقد نبه النيروز في غسق الدجى أوائل ورد كن بالأمس نوما

إن القول بحذف المشبه به في الصورة الاستعارية (أتاك الربيع) يظلم الصورة والنص، ويمكن لقراءة تحليلية للبيتين أن تبين الفرق بين القول بالنقل والقول بالتفاعل.

---

* من النقاد القدامى الذين فضلوا الاستعارة على التشبيه، عبد القاهر الجرجاني، فهي عنده:" أمد ميداناً، وأشد افتناناً، وأكثرجرياناً، وأعجب حسناً وإحساناً، وأوسع سعة وأبعد غوراً، وأذهب نجداً في الصناعة وغوراً، من أن تجمع شعبها وشعوبها، وتحصر فنونها وضروبها". أسرار البلاغة في علم البيان، ص 54.

(1) ينظر الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص 219.

(2) يعرف د. عدنان قاسم الاستعارة بأنها: " صورة فنية، تتكون من أطراف حسية، ومشحونة بمشاعر إنسانية، تتجلى فيها عبقرية الشاعر الإبداعية في الكشف عن العلاقات الخفية بين الأشياء من خلال الرؤية الخاصة التي أفرزتها تجاربه الشعورية ". التصوير الشعري، ص 83، وينظر أيضاً المرجع نفسه، ص81.

(3) ينظر بنية القصيدة الجاهلية. الصورة الشعرية لدى امرئ القيس، ص 47، 48.

(4) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص 247.

(5) ديوانه، شرحه وعلق عليه: محمد التونجي، دار الكتاب العربي، ط 1، 1994، ج2، ص1067.

فإسناد الفعل أتى إلى الربيع، ودعمه بالجملة الحالية (يختال ضاحكاً) يوحي بأن هذا القادم هو ضيف عزيز، له مكانته العالية في القلوب، وعلمه المسبق بأن قدومه يجلب الارتياح والسرور إلى قلب مضيفه - المعبر عنه بضمير المخاطب (الكاف)- هو ما جعله يظهر الزهو والاختيال، على سبيل الدلال لا على سبيل التكبر، وقد أيقظ موعد قدومه الورود منذ منتصف الليل، وربما يكون استيقاظ الورود هنا كناية عن تفتح القلوب، التي طال انتظارها له.

تمتزج المعطيات الحسية في هذه اللوحة، بأحاسيس الشاعر وانفعالاته، وتسهم المخيلة بدورها في رسم هذه الصورة التي تشكل الاستعارات جزءاً منها، ويتخلى طرفا الاستعارة (أتاك الربيع) عن بعض خصائصهما، فما دام مقدم الربيع قادراً على إحداث الأثر نفسه الذي يحدثه مقدم إنسان تزرع رؤيته البهجة في النفوس، فلا حاجة بنا للحديث عن ذلك المشبه به المحذوف؛ لأنه في الواقع موجود؛ لكن التفاعل والامتزاج بينه وبين المشبه به، هو الذي أحدث تحويراً على خصائص كل منهما، فأنتج هذه الصورة الجزئية التي هي محصلة ذلك التفاعل، وذلك ما يفند الزعم القائل بأن جوهر الاستعارة " يقوم على الانتقال من دلالة أولى إلى دلالة ثانية "[1].

ثم إن الصورة التي يرسمها البيتان بكل أبعادها تختلف عن قولنا: أقبل الربيع بكل حسنه وبهائه، فكأنه لروعته ونضارته إنسان جميل أقبل يختال ضاحكاً.

إن هذه الجملة التقريرية الباردة تحصر دلالة الجملة الاستعارية في إطار ضيق ومحدود، وتجردها من حرارة العاطفة والقدرة على التأثير.

وكما هو الحال في التشبيه يشترط النقد الحديث أن تكون العلاقة بين طرفي الاستعارة غامضة، فذلك يقوي من قدرتها التعبيرية والإيحائية، فغموض العلاقة يترك مجالاً لتعدد مستويات القراءة؛ لأنه يتيح للصورة أن تكون متعددة الدلالات[2].

جـ – المجاز المرسل

لاتصل القدرة الفنية للمجاز المرسل في العمل الأدبي إلى مستوى الاستعارة ،ذلك لأنه " لا يحدث الصدمة اللغوية التي تحدثها الاستعارة، فهي ترتكز على علاقات نابعة من الحدس، وتحدث أحيانا كثيرة تقارباً بين حقائق لا تجد منطلقاً لالتقائها إلا في ذاتية الشاعر، بينما يستفيد المجاز المرسل من علاقات موجودة في العالم الخارجي وفي المفاهيم المعروفة "[2].

لكن ذلك لا يلغي دوره في العمل الأدبي، فهو يؤدي إلى نوع من التكثيف الذي يكسب التركيب جمالية خاصة، ففي قوله تعالى: [3] " وآتوا اليتامى أموالهم " لا تنحصر فاعلية المجاز

---

(1) الصورة الشعرية في الكتابة الفنية. الأصول والفروع، ص 69.
(2) ينظر الصورة الشعرية في الكتابة الفنية. الأصول والفروع، ص 97.
(1) الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، ص 153.
(2) القرآن الكريم، برواية قالون عن نافع، نشر جمعية الدعوة الإسلامية العالمية، طرابلس، سورة النساء، الآية (2).

المرسل في الإيجاز؛ بل تتعداها إلى إحداث أثر دلالي لا يمكن للصورة أن تصل إليه بدونه. قال أبو السعود: " أوثر التعبير عن الكبار باليتامى (وآتوا اليتامى أموالهم) لقرب العهد بالصغر وللإشارة إلى وجوب المسارعة والمبادرة بدفع أموالهم إليهم، حتى كأن اسم اليتم باق غير زائل عنهم " [4].

(3) نقلاً عن محمد علي الصابوني، روائع البيان. تفسير آيات الأحكام، عالم الكتب، بيروت، ط2، 1405 هـ، ج 1، ص 423.

د - الكنـــاية

تعد الكناية أوثق الأوجه البيانية ارتباطاً بالرمز، حيث إن كلا منهما يعتمد الإشارة في تحديد المعنى المراد؛ لكن الاختلاف بينهما يظل قائماً على أي حال، فالعلاقة التي تربط بين طرفي الكناية " تنحصر في علاقة الردف والتبعية "[1] أو هي "علاقة تلازم بين المعنى الذي يدل عليه ظاهر اللفظ وبين المعنى الذي يستدعيه"[2]، أما العلاقة بين الرمز والمرموز إليه، فهي علاقة "تفاعل وتداخل ترتكز على المشابهة التي تحدث عن طريق التقاط وحدة الأثر النفسي"[3].

وهذا يعني أن للكناية دوراً في إضفاء مسحة جمالية على التعبير الشعري، برغم قرب المسافة بين طرفيها؛ تقول الخنساء[4]:

طويـــل النجـــاد رفيـــع العمـــاد ســـــاد عشـــــيرته أمـــــردا

فدلالات السؤدد والشرف والشجاعة والنبوغ المبكر التي تحيل عليها مفردات البيت، ليس من الصعب إدراكها؛ لكن ذلك لا يغض من قيمة البيت الفنية، إذ أن الصور التي يرسمها: النجاد الطويل، والبيت المرتفع وسط البيوت المنخفضة، والصبي الأمرد الذي يتقدم الرجال الملتحين؛ تخلق مجتمعة صورة للفارس العربي المكتمل الخصائص والإمكانات.

2- الصورة الحسية

تتشكل الصورة الشعرية - غالباً - من معطىً حسي فأكثر، فالصورة البلاغية التي يتضمنها بيت ابن زيدون [5]:

فحـــل هـــلالا فـــي ظـــلام عجاجـــة تلاحظـــه الأقمـــار فـــي الأفـــق حســـدا

يدخل في تشكيلها: الهلال، والظلام، والعجاج، والأقمار، والأفق، ويمكن لهذه العناصر أن تشكل بأكثر من طريقة، فالعبرة ليست بنوع العناصر، وإنما بطريقة تشكيلها، وقد أبدع ابن زيدون في مزج هذه العناصر، خالقاً منها صورة بديعة.

لكن الصورة الحسية التي نحن بصدد الحديث عنها هنا، ليست هي التي تقدم تقديماً مجازياً، فالصورة - بالمعنى الحديث - " قد تخلو من المجاز أصلاً (...)، ومع ذلك فهي تشكل صورة دالة على خيال خصب " [1]؛ يقول ابن زيدون [2]:

---

(1) التصوير الشعري، ص 146.
(2) نفسه، ص 146.
(3) نفسه، ص 146.
(4) ديوانها، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، د(ط. ت)، ص 31.
(5) ديوانه، ص 239.
(1) الصورة في الشعر العربي. حتى آخر القرن الثاني الهجري، ص 25.
(2) ديوانه، ص 476.

ويوم لدى النبتي في شاطئ النهر

تدار علينا الراح في فتية زهر

وليس لنا فرش سوى يانع الزهر

يدور بها عذب اللمى أهيف الخصر

بفيه من الثغر الشنيب نظـــــام

تجتمع في هذا المشهد- الذي تخلو صوره من المجاز - مجموعة من العناصر الحسية: شاطئ النهر، الوجوه المشرقة، الخمرة المشعة، الزهر اليانع، لتضفي عليه جواً من السرور والصفاء والابتهاج والنشوة.

ويستشهد الدكتور علي البطل على أهمية هذا النوع من الصور، الذي يتفوق في أحيان كثيرة على الصور المجازية بقول الخنساء [3]:

يـذكرني طلـوع الشـمس صـخراً وأذكـره لكـل غـروب شـمس

ولـولا كثـرة البـاكين حـولي علـى إخـوانهم لقتلـت نفسـي

ومـا يبكـون مثـل أخـي ولكـن أعـزي الـنفس عنـه بالتأسـي

" فهي لا تلجأ إلى الوسائل المجازية المألوفة في التصوير، ومع ذلك فهي تبدع صورة تمور بالحركة الدائبة، يتواصل فيها السريان من العالم الخارجي إلى داخل النفس المحزونة، في طبقات من الصور الجزئية يتراكم بعضها فوق بعض لتكون صورة كلية مؤثرة " [1].

---

(3) ديوانها، ص 89، 90.

(1) الصورة في الشعر العربي. حتى آخر القرن الثاني الهجري، ص 26.

والصورة الحسية تنسب إلى الحاسة المدركة بها، فهناك الصورة البصرية، والسمعية، والشمية، والذوقية، واللمسية، فمثال الأولى قول ابن زيدون[2]:

إذا طـــاف بـــالراح المـــدير علـــيهم أطـــاف بـــه بـــيض الوجـــوه كـــرام

ومثال السمعية قول الحارث بن حلزة[3]:

أجمعـــو ا أمـــرهم عشـــاء فلمـــا أصـــبحوا أصـــبحت لهـــم ضوضـــاء

مـــن منـــاد ومـــن مجيـــب ومـــن تصـــهال خيـــل خـــلال ذاك رغـــاء

(2) ديوانه، ص 492.

(3) ديوانه، دار الكتاب العربي، بيروت، ط 1، 1991، ص 24.

ومثال الشمية قول ابن زيدون[1]:

راحـــت فصـــح بهـــا الســـقيم ريـــــح معطـــــرة النســـــيم

مقبولـــــــة هبـــــــت قبـــــو لاً، فهـــي تعبـــق فـــي الشـــميم

ومثال الذوقية قول ابن زيدون[2]:

أكـــل شـــهي أصـــبنا مـــن أطايبـــه بعضـــاً وبعضـــاً صـــفحنا عنـــه للفـــار

ومثال اللمسية قول ابن زيدون أيضا[3]:

لـــه عزمـــة مطويـــة فـــي ســـكينة كمـا لان متن السيف واخشوشن الحد

وقد تتداخل الحواس وتتبادل وظائفها، كقول بشار[4]:

يـا قـوم أذنـي لـبعض الحـي عاشـقة والأذن تعشـق قبـل العـين أحيانـاً

3- الصورة الذهنية

تحتاج الصورة الذهنية إلى إمكانات خاصة للارتقاء بها إلى مصاف الصورة الفنية الموحية، فخلوها من المجاز ومن العناصر الحسية، يجعل إمكانية نجاحها ضئيلة، وكثيرة هي الصور الذهنية التي وقعت في فخ التقريرية، كقول ابن زيدون[5]:

ليلـــــــه هـــــــم وغـــــــم وســـــــــــقام وأنـــــــــــين

(1) ديوانه، ص 185.
(2) نفسه، ص 384.
(3) نفسه، ص91.
(4) ديوانه، تقديم وشرح وتكميل: محمد الطاهر بن عاشور، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، د (ط)، 1950، ج 1، ص 194.
(5) ديوانه، ص465.

فالاختلاف بيّن بين هذا الكلام النثري، وبين قوله [1]:

مـــا للـــذنوب التـــي جـــانى كبائرهـــا غيـــري يحملنـــي أوزارهـــا وزري؟

فهذه الصورة تفوح بالأسى وخيبة الأمل من إنسان كان الشاعر يعتقده معيناً على دفع الأذى فإذا به يرميه بالتهم التي لم يرتكبها.

ويكفي -كما يقول عبد الفتاح صالح - أن نقرأ قول أوس بن حجر [2]:

أيتهـــا الـــنفس أجملـــي جزعـــاً إن الـــذي تحـــذرين قـــد وقعـــا

"لنحس مدى ما يعتمل في صدر الشاعر من إحساس بالألم والمرارة وهو يحاول أن يسري عن نفسه ويحثها على الصبر للمصاب الأليم، ونشعر بهذا الاستسلام والخضوع لإرادة القدر التي لا تقهر، ونحس كأن الشاعر كان يخشى ما سيقع ويحسب له حساباً كبيراً، ولكن ماذا يصنع الإنسان أمام قوه لا تقهر حيث لا ينفع الحذر ولا اتخاذ الوسائل لدرء المكروه. وقد استطاع الشاعر أن ينقل لنا في هذه الألفاظ اللامجازية * صورة جميلة مؤثرة موحية "[1].

فهذه الصورة اكتسبت شعريتها من تشبعها بالأحاسيس والمشاعر، حيث إن الفرق بين اللغة الشعرية واللغة النثرية، يكمن تحديداً في كون الأخيرة تحمل فكرة عقلية مجردة لا أثر فيها لعاطفة، بينما تكون الأولى مشبعة بها، سواء اعتمدت على العناصر الحسية أولا.

4- الصورة. الرمز

اعتمد الناقد العربي الحديث، في تحديده لمفهوم الرمز، على النظريات النقدية الغربية الحديثة، وأغفل ما كتب عنه في التراث النقدي العربي، معللاً ذلك بأن المفهوم الحديث للرمز "وإن لم يتعارض جوهرياً مع مفهومه السابق، قد تجاوزه إلى أبعاد دلالية وتعبيرية شاسعة وواسعة" [4].

ولا يعني ذلك - بالضرورة - أن نقاد العصر الحديث قد اتفقوا على مفهوم محدد للرمز، فقد أثار طرح هذا المصطلح في الساحة النقدية جدلاً كبيراً واختلفت حوله الآراء، وأدى الخلط بينه وبين العلامة إلى مزيد من الغموض واللبس [1]، مما دفع بعض النقاد إلى القول: " إن

---

(2) نفسه، ص، 38.

(3) ديوانه، تحقيق: د. محمد يوسف نجم، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، د(ط)، 1986، ص 53.

* تعبير غير لغوي؛ صوابه: غير المجازية.

(3) الصورة في شعر بشار بن برد، ص 58.

(4) الصورة الشعرية في الكتابة الفنية. الأصول والفروع، ص 172.

(1) ينظر عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس، دار الكندي، بيروت، ط1، 1978، ص19.

إشكالية الرمز تظل بحاجة إلى معالجة، وليس نعته بالغموض والإلغاز مما يسهم في جلاء طبيعته أو تحديد وظيفته في العمل الأدبي"[2]. ولتحقيق ذلك لابد أن يتم الفصل أو لا بين الرمز والعلامة، وتحديد الفوارق الدقيقة بينهما، والتي تتمثل - حسب عاطف نصر - في " أن العلامة إشارة حسية إلى واقعة أو موضوع مادي، بينما يبدو الرمز تعبيراً يومئ إلى معنى عام يعرف بالحدس"[3].

ويعتمد الدكتور صبحي البستاني تعريف مورييه للرمز، والذي يتحدد في أنه "شيء محسوس يختار للدلالة على إحدى صفاته المسيطرة، كالمياه فهي رمز الانقياد والليونة والشفافية والتطهير والمعمودية"[4].

ويرى الدكتور علي البطل أن دراسة الصورة. الرمز تتم من خلال الاهتمام (بالأنماط المكررة) في نتاج شاعر أو مجموعة من الشعراء في مرحلة زمنية معينة، ويشير إلى أن هناك مناهج متعددة لدراسة هذا النوع من الصور؛ لكنه يكتفي بذكر اثنين منها، أحدهما – وهو ما يعتمده في دراسته – يهتم بدراسة الرموز في ارتباطها بمراجعها الأسطورية، أما الثاني – والذي يقول إنه يتطلب دراسة خاصة تخرج عن طبيعة منهج بحثه – فيهتم بدراسة الرموز "من حيث تجسيدها لرمز خاص بالفنان"[5]-

أما الدكتورة ريتا عوض فتخلص من دراستها النظرية للرمز بالقول: "يتبين للناقد الأدبي بالممارسة أنه لا يستطيع أن يتغاضى عن أهمية تكرار صور معينة في سياقات مختلفة للكلام؛ لأن هذا التكرار يكسب الصورة دلالة خاصة ويجعل تلك السياقات ترتبط فيما بينها بأشكال ذات مغزى، الأمر الذي يفتح مجالات كبيرة للتعمق في دراسة العمل الأدبي وإغناء ما ينطوي عليه من معان ودلالات"[3].

لكنها – في الجانب التطبيقي من الدراسة - لا تنجح في التخلص من الفكرة التي يحملها تعريف مورييه، تقول – مثلاً - في تحليل بيت امرئ القيس[4]:

وليل كموج البحر أرخى سدوله عليّ بأنواع الهموم ليبتلي

"فالبحر رمز من رموز الموت والانبعاث تهبط فيه الشمس الغاربة في الأساطير وتبعث منه حية مع الفجر فتعيد النور والدفء إلى الأرض"[5].

---

(2) بنية القصيدة الجاهلية. الصورة الشعرية لدى امرئ القيس، ص 63.
(3) الرمز الشعري عند الصوفية، ص 20.
(4) نقلاً عن البستاني، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، ص 182.
(5) ينظر الصورة في الشعر العربي. حتى آخر القرن الثاني الهجري، ص 28، 29.
(3) بنية القصيدة الجاهلية. الصورة الشعرية لدى امرئ القيس، ص 64.
(4) ديوانه، تحقيق:محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط5، د(ت)، ص18.
(5) بنية القصيدة الجاهلية. الصورة الشعرية لدى امرئ القيس، ص 208.

وذلك على الرغم من أن هذه الصورة ليست متكررة في نتاج امرئ القيس، ولا في نتاج غيره من الشعراء الجاهليين.

وإذن، ما الذي سوغ اعتبار البحر رمزاً في هذا البيت؟ ولماذا هو رمز من رموز الموت والانبعاث بالذات؟ ألا يصلح البحر رمزاً لمعاني أخرى؟ ثم، أليس ثمة محسوسات أخرى تصلح رمزاً للموت والانبعاث؟.

يحيل البحر على دلالات متعددة منها، الغموض، والضياع، والخوف والرهبة؛ لكنه ليس رمزاً أبدياً ومطلقاً لإحداها، ولا يمكن اعتباره رمزاً للخوف أو للرهبة – مثلاً - إلا إذا تمكن الشاعر من شحن صورته "بمشاعر خاصة تستثير في النفس مشاعر الخوف أو الرهبة"[1].

فالشاعر هو الذي يكتشف رمزية الشيء المحسوس من خلال رؤيته الخاصة، وتجربته غير المتكررة.

وبالمقابل، فإن ثمة محسوسات أخرى غير (البحر) يمكن أن تثير دلالة (الموت والانبعاث)، وحسب ريتا عوض، فإن الفرس، والسيل، والليل، توحي بالدلالة نفسها في معلقة امرئ القيس[2].

إن ما يحدد دلالة الصورة الرمزية هو السياق، فالعلاقة بين الرمز والمرموز إليه تقوم على "التشابه النفسي بين الأشياء"[3]، وهذا ما يفسر كون المرموز إليه غائماً وغير محدد، والرمز في ذلك يختلف عن الصورة البلاغية التي يكون الطرفان حاضرين فيها بشكل أو بآخر؛ لذا فإن تحديد دلالة الرمز أصعب من تحديد دلالة الصورة البلاغية حتى لو جمعت بين معنيين مجردين.

الرمز - إذن - هو "شيء حسي معتبر كإشارة إلى شيء معنوي لا يقع تحت الحواس، وهذا الاعتبار قائم على وجود مشابهة بين الشيئين أحست بها مخيلة الرامز"[4].

(1) الشعر العربي المعاصر. قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص 201.
(2) ينظر بنية القصيدة الجاهلية. الصورة الشعرية لدى امرئ القيس، ص209، 223، 224.
(3) التصوير الشعري، ص 122.
(4) نقلاً عن عدنان قاسم، المرجع نفسه، ص 123.

الفصل الثاني

رموز النص الزيدوني

- مدخل (الرمز ودلالاته)
- الرموز المستوحاة من عالم الطبيعة الجامدة
- الرموز المستوحاة من عالم الطبيعة المتحركة
- تركيب

مدخل

الرمز ودلالاته

تأخذ الصورة المتكررة في النتاج الشعري الواحد بعداً رمزيـاً، "فالصـورة يمكـن استثارتهـا مرة على سبيل المجاز، لكنها إذا عاودت الظهور بإلحاح، كتقديم وتمثيل على السواء، فإنها تغدو رمزاً، قد يصبح جزءاً من منظومة رمزية (أو أسطورية)"[1].

ويمكن للدارس من خلال تتبع السياق العام للمتن الشعـري المـدروس أن يكشـف عـن الـدلالات العميقة التي تنطوي عليها الصورة المتكررة (الرمز)، ويمكنـه أيضـاً اتخـاذ الرمـوز - بعد حصرها - مفاتيح يلج بها العالـم الشعري للمبدع[2].

وللسيطرة على عملية الحصر يمكن تصنيف الرمـوز (الـدوال) بإرجـاع كل منها إلى "الحقل الدلالي الاصطلاحي الذي يشترك في الانتماء إليه مع غيـره مـن الدوال ذات الطبيعة الواحدة"[3].

وبتتبع ديوان ابن زيدون تبين أن العناصر الحسية التي اتخذها رموزاً شعرية ،يمكن أن تصنف على النحو التالي:

أولاً: عناصر تنتمي في واقع الحياة إلى عالم الطبيعة الجامدة، وهي:

1) مصادر النور، وتتمثل في البرق، والنجم، والشمس، والقمر، والنـار، إضـافة إلـى توظيفـه لفـظ النـور ذاتـه وبعـض مشـابهاته ومتعلقاتـه، كالضـياء، والضـوء ،و الصباح، والصبح، والفجر.
2) الظلام.
3) الريح والنسيم.
4) الغمام.
5) الماء.
6) البحر.
7) السيف.

---

(1) رينيه ويليك وأوستن وارين، نظرية الأدب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، د (ط)،1987، ص197.

(2) ينظر مدحت سعد محمد الجيار، الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي، الدار العربية للكتاب، المؤسسة الوطنية للكتاب، (د.ط)، 1984، ص201.

(3) محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، (د.ط)، 1981، ص169.

ثانياً: عناصر تنتمي إلى عالم الطبيعة المتحركة؛ وهي:-

1) الأسد 2)الجواد 3) الغزال
4) النعام 5) القطا 6) الحمام
7) الذباب 8) الحية 9) العقرب

بالإضافة إلى ورود الغراب والفحل والحمار والكلب والذئب.

ولم يصنف الإنسان ضمن مكونات عالم الطبيعة المتحركة لسببين:-

الأول: أن لفظ الطبيعة قد غلب إطلاقه على "الجامد والمتحرك غير العاقل من الكائنات"[1].

الثاني: أن بنية الذات الإنسانية المعقدة تقتضي أن يخصص لها فصل خاص بها؛ لذا أفرد لها هذا البحث فصله الثالث في محاولة منه لإيفاء خصائص الإنسان - وأبعادها الرمزية - حقها من التحليل والدراسة.

المبحث الأول

الرموز المستوحاة من عالم الطبيعة الجامدة

1- مصادر النور

أ - لفظ النور ومشابهاته

تفطن الشعراء منذ زمن بعيد إلى أن صراع النور والظلمة، يعكس الصراع الدائر داخل الذات الإنسانية، فاتخذوا النور رمزاً للنجاح، والحياة، والأمل، والأمان، والإيمان، بينما وظفوا الظلام بشكلٍ عكسي تماماً، ولم يكتفوا في التعبير عن النور بهذه المفردة؛ بل رددوا ألفاظاً أخرى تشي بالإشراق، كالضوء، والضياء ،والصبح ،والصباح ،والفجر، ويجسم هذه العناصر المشرقة في أغلب صور (ابن زيدون) لفظا الصبح والصباح.

فقد استخدمهما (الصبح والصباح) رمزاً للوضوح في قوله:-

(1) خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص170.

- سـران فـي خـاطر الظلمـاء يكتمنـا حتـى يكـاد لسـان الصـبح يفشـينا[1]

- هـذا الصـباح علـى سـراك رقيبـا فصـلي بفرعـك ليلـك الغربيبـا[2]

- يـا مـرشدي جهـلاً إلـى غيـره أغنـى عـن المصـباح ضـوء الصـباح[3]

ففـي البيتـين الأول والثـاني أدى الصـبح وظيفـة الكشـف عـن المسـتور الـذي يخشـى ظهوره وبيانه، أما في البيت الثالث فكان دوره إجلاء الغموض عما يراد كشف غموضه.

والصباح رمز للنجاح المتحقق بعد كد وتعب ،والذي يزرع في النفس شعوراً باللذة والرضى والاطمئنان؛ يقول:-

- هيهـات قـد ضـمن الصـباح لمـن سـرى أن يسـتتب لسـعيه الإحمـاد[4]

- وأحْمَدْتَ عقبـى الصـبر فـي درك المنـى كمـا بلـغ السـاري الصـباح فأحمـدا[5]

ففي الصورتين ينتهي الأمر بالساعي إلى الرضى بنتائج عمله، يوحي بذلك ذكر (الحمد) الذي تكرر في البيتين اللذين يحيل لفظ (الصباح) فيهما على المنجز المتحقق.

ولأن مجيء الصبح عقب الليل يوقظ الحياة النائمة، فقد أدى في صورة واحدة دلالة تجدد الحياة؛ يقول:-

- سـرى ينافحـه نيلـوفر عبـق وسـنان نبـه منـه الصـبح أحـداقاً[6]

حيث يؤدي التنبيه دور إعادة العلاقة بين الإنسان ونشاطه الذي يمارسه في حياته العملية، وهو - في هذه الصورة - يؤدي دوراً أكبر؛ إنه يعيد للحياة استمراريتها وحيويتها وإشعاعها، بعد فترة من الركود والكسل.

وتتفتق عن لفظ الصباح أيضاً دلالة الجمال المضيء؛ يقول:-

- ورب ظـلام ليـلٍ جـن فـوقي فنبـت عـن الصـباح إلـى الصـباح[7]

---

(1) ديوانه، ص391.
(2) نفسه، ص22. الغربيب: الشديد السواد.
(3) نفسه، ص31.
(4) ديوانه، ص233. سرى: سار ليلا- يستتب: يستقيم.
(5) نفسه، ص235.
(6) نفسه، ص399. ينافحه: يزاحمه - نيلوفر: نوع من النبات - عبق: زكي الرائحة - وسنان: شديد النعاس.
(7) ديوانه، ص242.

ينبثق الجمال هنا وسط إطار سوداوي ليضيء قلب الشاعر، ويزرع فيه حساً بالأمان والتفاؤل، فيغدو أكثر ثقة في قدرته على بلوغ أهدافه.

ورمز الشاعر بلفظ (الضوء) إلى الجمال والجلال؛ يقول:-

- قعيــدك أنــى زرت ضــوءك ســاطع وطيبـــك نفـــاح وحليـــك هـــادل[1]

(1) نفسه، ص115. قعيدك: حفظك الله - هادل: مدلىّ.

فالشاعر يصور الجمال الباهر الذي تغضى الأعين أمام سطوعه وتألقه هيبةً وإجلالاً، وثمة ارتباط بين هذه الصورة، وتلك التي يتضّمنها قول الفرزدق[1]:-

- يغضي حياءً ويغضى من مهابته فما يكلم إلا حين يبتسم

ويحيل خفوت الضوء وخفاؤه على دلالة الاحتجاب الآني للحقيقة؛ يقول:-

- فقد تتغشى صفحة الماء كدرة ويغطو على ضوء النهار ضباب[2]

لكن الضباب معرض للانقشاع، مهما طالت فترة مكوثه، فوهج الشمس أقوى وأكثر قدرة على الحضور والبقاء.

أما لفظا (الفجر والنور) فقد ارتبطا بالجانب الروحي، حيث اتخذهما رمزين للهداية والإرشاد؛ يقول:-

- فيا هادي المنهاج جرت فإنما هو الفجر يهديك الصراط أو البجر[3]

- ذو باطن أقبس نور التقى وظاهر أشرب ماء السماح[4]

- أفاض سماحك بحر الندى وأقبس هديك نور الهدى[5]

إن أثر النص القرآني في هذه الصور واضح، وليس ذلك بجديد، فقد غذى القرآن - منذ نزوله - الشعر العربي بكثير من الصور، وأمده بكثير من التقنيات التصويرية، فالارتباط بين النور والإيمان وبين الظلام والشرك، وثيق في النص القرآني؛ يقول تعالى: (الله ولي الذين آمنوا يخرجهم من الظلمات إلى النور والذين كفروا أولياؤهم الطاغوت يخرجونهم من النور إلى الظلمات)[6]. ويقول تعالى: (كتاب أنزلناه إليك لتخرج الناس من الظلمات إلى النور)[7].

أخلص من ذلك إلى أن الصور المضيئة في النص الزيدوني جاءت معبرة عن دلالات متنوعة، لكنها انتظمت في خيط واحد، هو الارتياح النفسي، فالوضوح، والنجاح،

---

(1) ديوانه، قدم له وشرحه: مجيد طراد، دار الكتاب العربي، بيروت،ط1،1992، جـ2، ص239.
(2) ديوانه، ص81. يغطو: يستر.
(3) نفسه، ص101. جرت: ظلمت - البجر: تابع للفجر، يقال: فجر بجر،كما يقال مثلا: شيطان ليطان.
(4) نفسه، ص32. أقْبس: أطلع.
(5) نفسه، ص336.
(6) القرآن الكريم، سورة البقرة، الآيتان (255-256).
(7) القرآن الكريم، سورة إبراهيم، الآية (1).

وتجدد الحيـاة، والجمال المضيء، والهداية، وظهور الحقيقة، والجلال، تصل بالإنسان، إذا ما اجتمعت لديه، إلى قمة السعادة والصفاء والهناء.

ب - البرق

لما كان المطر هو المصدر الأساسي للارتواء والخصب، فقد تعلق الإنسان العربي به؛ بل وبدلائل قدومه، وهذا ما يفسر استمتاعه برؤية البرق، وقد أعلن الشاعر العربي غير مرة أنه يسهر الليل، ويطيل الجلوس على رؤوس الجبال ترقباً وانتظاراً للمشهد الرائع، ويمكن الاستشهاد على ذلك بقول عبيد بن الأبرص[1]:

- يـا مـن لبـرق أبيـت الليـل أرقبـه مـن عـارضٍ كبيـاض الصـبح لمـاح

وقول امرئ القيس[2]:

- أحـار تـرى برقـاً كـأن وميضـه كلمـع اليـدين فـي حبـي مكلـل

يضـيء سـناه أو مصـابيح راهـب أهـان السليـط فـي الذبـال المفتـل

قعـدت لـه وصـحبتي بـين حـامرٍ وبـين إكـامٍ بعـد مـا متأمـل

إن الدلالة المعجمية لهذه الأبيات توضح بشكل جلي لهفة الإنسان العربي على مشاهدة البرق لحظة سطوعه، لما يحدثه ذلك من أثر إيجابي في نفسه، فالبرق - إذن - بشير لحلول البركة، وعودة النماء، وقدوم الخير، وحلول أوان طلب الرزق، وذلك دليل على أن "اللغة الشعرية شهدت ميلادها في سياق الصلة بين الإنسان الجاهلي وبيئته، سواء أكان ذلك في مواقف العمل أم في مواقف الحرب، أم في مواقف العلاقات الاجتماعية وما إلى ذلك من مواقف"[3].

ولا تقتصر الدلالات الإيجابية للبرق على هذه المذكورة؛ بل تتعداها إلى دلالات أخرى كثيرة، تحيل عليها السياقات التي يرد ذكر البرق فيها، كما أنها لا تقتصر على الجانب الإيجابي فقط، فللبرق دلالاته السلبية أيضاً، ذلك لأن الشاعر لا يحافظ على العلاقات الخارجية التي تربط بين الأشياء والكائنات، فهو "مدفوع إلى تغيير العلاقات دفعاً بمجرد التعامل مع اللغة ونبذ الكلام الاصطلاحي ففي أعماق كل تجربة إنسانية تنشأ خصوصيات الإحساس والرؤيا وبالتالي خصوصيات التعبير"[4].

---

(1) ديوانه، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، د(ط)، 1983م، ص52.
(2) ديوانه، ص24.
(3) محمد الأسعد، مقالة في اللغة الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1980، ص57.
(4) نفسه، ص64.

وقد حافظ ابن زيدون على إحدى الدلالات التقليدية للبرق، والتي تتمثل في كونه رمزاً للبشر وقدوم الخير وتدفق النعمة؛ يقول:-

- هـو البشـر شـمنا منـه بـرق غمامـة لهـا باللّهـا فـي المعتفـين مَصـاب[1]

والشيم هو النظر إلى البرق لتحديد مكان المطر[2]، وهذا يعني أن ثمة مسافة مكانية ما تفصل بين الخير القادم ومنتظريه.

وقد تكرر لفظ الشيم في عدة أبيات، منها قوله:-

- يـا مـن لبـرق البشـر منـه تهلـل مـا شـيم إلا انهـل جـود هامـر[3]

- إن أغتـرب فمواقـع الكـرم الـذي فـي الغـرب شـمت بروقـه أرتـاد[4]

وقد ورد ذكر البرق رمزاً للبشر، دون ذكر للشيم في قوله:-

- سـحائب نعمـى أبرقـت وتـدفقت فصـيبّها الجـدوى وبارقهـا البشـر[5]

ففي هذه الصورة تلتحم البشارة وموضوعها في سياق زمني واحد، هو الزمن الماضي، في إشارة إلى أن الرخاء أصبح أمراً واقعاً.

لكن البرق لا يفي بوعده دائماً فهو مخادع أحياناً، حيث اتخذه الشاعر رمزاً للأمل الكاذب في قوله:-

- وغـرك مـن عهـد ولادة سـراب تـراءى وبـرق ومـض[6]

- نعلـل فيهـا بـالمنى فتغرنـا بـوارق لـيس الآل منهـا بأخـدعا[7]

- مـالي وللـدنيا غـررت مـن المنـى فيهـا ببارقـة السـراب الخـادع[8]

---

(1) ديوانه، ص73. البشر: الخبر المفرح - شمنا: تطلعنا وتأملنا - اللها: العطايا - المعتفي: طالب المعروف - مصاب: نزول المطر.
(2) ينظر لسان العرب، مادة (شيم).
(3) ديوانه، ص307. شيم، شام البرق: نظر إليه أين يتجه وأين يمطر.
(4) نفسه، ص225.أرتاد: ارتادالمكان: طلبه وقصده.
(5) نفسه، ص105. صيبها: مطرها.
(6) نفسه، ص155.
(7) ديوانه، ص285. الآل: السراب.
(8) نفسه، ص 130.

- مـــا لأبـــي صـــفوان مألوفنـــا أبـــرق فـــي الألفـــة عـــن خلـــب؟[1]

ففي الصور الثلاث الأولى يكون البرق معادلاً موضوعياً للسراب، وفي الصورة الرابعة، يحيل لفظ الخلب على العقم، وبذلك يتجرد البرق من حركيته وعطائه، ولا يحتفظ إلا ببريق خافت يصيب الشاعر بالذهول وخيبة الأمل.

(1) نفسه، ص149. البرق الخلب: الذي لا يمطر.

وقد وظفه الشاعر نذير شؤم في قوله:-

- لـم تطـو بـرد شـبابي كبـرة وأرى برق المشيب اعتلى في عارض الشعر[1]

- ولـو كَشَـفَتْ عـن الصـفحات شـامت بـروقَ المـوت مـن بـيض الصـفاح[2]

- هـو الغـيم مـن زرق الأسـنة برقُـهُ وللطبـل رعـد فـي نواحيـه يَقْصِـف[3]

ففي الأبيات الثلاثة كان البرق منذراً بالموت؛ لاقترانه في البيت الأول بالمشيب الذي يعد مقدمة لأفول الحياة وانطفائها، ولارتباطه في البيتين الثاني والثالث بالطوفان الجارف الذي تتضمنه صورة الجيش المدجج بالأسلحة البراقة، وقد ارتكز الشاعر في إقامة العلاقة بين البرق والمشيب، وبينه وبين الصفاح والأسنة على اللمعان والبريق؛ لذا تبدو الصورتان الثانية والثالثة أكثر اتساقاً وانسجاماً من الصورة الأولى، فالشبه بين لمعان البرق ولمعان السيف أو السنان واضح؛ لكنه ليس كذلك في صورة المشيب.

وحمل الشاعر (البرق) دلالات السرعة والاندفاع والتوهج في قوله:-

- ألـم يـأن أن يبكـي الغمـام علـى مثلـي ويطلب ثأري البرق منصلت النصل؟[4]

فالبرق هنا يحيل على صورة متكررة في التراث الشعري العربي، ألا وهي صورة الذكور المنطلقين بحماس في طلب ثأر القتيل.

وأعطاه دلالة الإغراء في قوله:-

- وإنـي ليسـتهويني البـرق صـبوة إلـى بـرق ثغـر إن بـدا كـاد يخطَـف[5]

فهذه الصورة تذكر بتلك التي يتضمنها بيت عنترة بن شداد[6]:

- فـوددت تقبيـل السـيوف لأنهـا لمعـت كبـارق ثغـرك المتبسـم

حيث تقوم العلاقة في بيت عنترة بين ثلاث معطيات حسية، هي: السيف، والبرق، والثغر؛ بينما يستثني ابن زيدون السيف، ويتمثل الاتفاق في الدلالات الجنسية التي يحيل عليها (البرق) في الصورتين.

جـ – النجم

---

(1) نفسه، ص36. العارض: صفحة الخد.
(2) نفسه، ص245. شامت: أدركت - بيض الصفاح: السيوف.
(3) نفسه، ص263. زرق الأسنة: رؤوس الرماح.
(4) ديوانه، ص43.
(5) نفسه، ص257. يخطف: يخطف الأبصار بلمعانه.
(6) ديوانه، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1985، ص123.

يظل النجم هناك، ثابتاً في سمائه، متألقاً في عليائـــه، يتأمـــل، مبتسماً، هذا الكائن الأرضي، الذي يبذل محاولات كثيرة ومستمرة للتألق والسمو.

النجم رمز للتألق والانطفاء:-

- إن ينكـــدر بـــالأمس نجـــم ثاقـــب فـــاليوم أقلـــع عـــارض هطـــال[1]

- أمقتولـــة الأجفـــان مالـــك والهـــا؟ ألـم تـرك الأيـام نجمـاً هـوى قبلـي؟[2]

أحياناً؛ يغدو الممكن مستحيلاً، والمستحيل ممكناً، فالنجم، برغم تألقه الدائم والمستمر، عرضة للانطفاء المفاجئ في أي لحظة من لحظات الزمن الرهيب.

النجم رمز للأمـل:-

- والـدجى مـن نجومـه فـي عقـود يـتلألأن مـن سـماك ونسـر[3]

- ويوضـح رسـم التقـى إذ عفـا ويطلـع نجـم الهـدى إذ أفـل[4]

- ..... ولاحـت لسـاري الليـل فيـه نجومـه[5]

يعيد خيط النور المنبثق وسط ظلمة الأحداث الأمل إلى قلب اليائس؛ إنها الحياة، رحيمة برغم قسوتها، إذ إنها تبقي دائماً ثغرة في الجدار، تتيح للإنسان الذي يتصف بالذكاء وقوة الإرادة فرصة النفاذ.

النجم رمز للسمـو والرفعـة:-

- أبنـاك فـي ثـبج المجـرة قبـة فهنـاك أنـك للنجـوم مخاصـر[6]

- فمـن قـاس الملـوك إليـه جهـلاً كمـن قـاس النجـوم إلـى بـراح[7]

لكي تكون الذات قادرة على التألق والسمو، لابد أن تترفع عن الدنايا والتفاهات؛ إنها الطريقة الوحيدة التي تضمن بها مخاصرة النجوم.

د - الشمس

---

(1) ديوانه، ص179. ينكدر: ينقض، يسقط – عارض هطال: غيم ماطر.
(2) نفسه، ص44. المقتولة الأجفان: التي في أجفانها فتور وذبول - الواله: الشديدة الحزن.
(3) نفسه، ص167. السماك والنسر: نجمان.
(4) نفسه، ص200.
(5) ديوانه، ص478.
(6) نفسه، ص307. أبناك: أعطاك بناءً، جعلك تبني - ثبج المجرة: وسطها.
(7) نفسه، ص244. البراح: الأرض.

حمل الشاعر لفظ الشمس دلالات إيجابية، ترتبط كلها بخصائصها الإشعاعية، وأهمل ما يتعلق بكونها مصدراً للحرارة والدفء.

فوظفها رمزاً للتفاؤل في قوله:-

- غمـــام يظـــل وشـــمس تنيـــر وبحـــر يفـــيض وســـيف يســـل[1]

- بالقـــدر يبعـــد والتواضـــع يـــدني والبشـــر يشـــمس والنـــدى يتغـــيم[2]

في الصورة الأولى تجعل الشمس النور يسيطر على مساحة المشهد، أما في الثانية فيفتح حضورها أمام الذات آفاقاً للتفاؤل والأمل.

(1) ديوانه، ص202.
(2) نفسه،ص372.

واستخدمها رمزاً للتألق في قوله:-

- شـــخص يـــذكرني فـــاه وغرتـــه شـــمس النهـــار وأنفـــاس الريـــاحين[1]

- شـــمس النهـــار وبـــدره ونجومـــه أبنـــاؤه مـــن فرقـــد وسمـــاك[2]

- بكـم باهـت الأرض السـماء فأوجـه شـموس وأيـد فـي المحـول سـحاب[3]

يخدم التذكر في الصورة الأولى مسافة بين الرمز والمرموز إليه، أما في الصورة الثانية فإن التفاعل بينهما يصل إلى حد الامتزاج، ليغدو التألق حقيقة واقعة، تزيد الصورة الثالثة من شموليتها، حيث تحوى أكثر من مصدر للإشعاع.

ويتخذها أيضاً رمزاً للحقيقة الواضحة؛ يقول:-

- هـــي الشـــمس مغربهـــا فـــي الكِلـــل ومطلَعهـــا مـــن جيـــوب الحلـــل[4]

- رأيـــت الشـــمس تطلُـــع مـــن نقـــاب وغصـــن البـــان يرفُـــل فـــي وشـــاح[5]

- أنســـاني التوبـــة مـــن حبـــه طلوعـــه شمســـاً مـــن المغـــرب[6]

تفشل الأغشية الرقيقة والسميكة في حجب الشمس، التي تبدي إصراراً على الظهور، ولو من الأماكن غير المتوقعة؛ إن الشمس هنا رمز للحقيقة التي لا يستطيع أحد إخفاءها.

---

(1) نفسه، ص426.
(2) نفسه، ص109. الفرقد والسماك: نجمان.
(3) ديوانه، ص76.
(4) نفسه، ص198. الكلل: الأغشية الرقيقة - جيوب الحلل: جيوب الثوب الرقيق.
(5) نفسه، ص404. نقاب: وشاح يستر قسما من الوجه - يرفل: يمشي بخيلاء.
(6) نفسه، ص498.

ويتخذها بالمقابل رمزاً للحقيقة المحتجبة؛ يقول:-

- هـل الريـاح بـنجم الأرض عاصـفة؟ أم الكسـوف لغيـر الشـمس والقمـر؟[1]
- قمـــر الأفـــق إن تأملـــت والشمـــ ـــس همـــا يكســـفان دون النجـــوم[2]
- ولا يُغـبِطِ الأعـداءَ كـوني فـي السـجن فـإني رأيـت الشـمس تحصَـنُ بالـدجن[3]
- والـــدجن للشـــمس المنيـــرة حاجـــب والجفـــن مثـــوى الصـــارم الفتـــاك[4]

تتصل صور هذه المجموعة بصور المجموعة السابقة، حيث تتكرر محاولات حجب الشمس (المعادل الموضوعي للحقيقة) وتشتد، فتحقق نجاحاً كلياً آنياً في الصورتين الأولى والثانية، ونسبياً في الصورتين الثالثة والرابعة، فكسوف الشمس لا يستمر إلى الأبد، والغيم الكثيف وإن حجب الشمس عن الأنظار فإنه لا يحجب نورها.

هـ- البـدر

يطل البدر بطلعته البهية مخترقاً سُدَفَ الليل بنوره المشع؛ ليعيد الأمل إلى النفوس التي كاد الظلام يحاصرها بطوق اليأس.

البدر رمز للجمال المضيء:-

- وفـي الكلـة الحمـراء وسـط قبـابهم فتـاة كمثـل البـدر قابلـه السـعد[5]
- زار مســـتخفياً وهيهـــات أن يخـــ **ـفى** سـرى البـدر فـي الظـلام البهـيم[6]
- أجتلـــي مـــن أجلهـــا بـــدر العـــلا مشـــرقاً فـــي منزلـــي حـــين كمـــل[7]

يصـر البـدر على الظهـور لعاشيقـه، ممزقاً الحجب، ومتخطياً المعوقـات اللونيـة التـي تحـاول عـاجزةً السيطرة علـى مسـاحة الحلـم، بـرغم قـوة بعضـها، وعدميـة بعضـها

(1) نفسه، ص37.
(2) ديوانه، ص56.
(3) نفسه، ص486. يغبط: يفرح - الدجن: الظلمة.
(4) نفسه، ص112. الدجن: غيم كثيف - الجفن: فيه تورية بين جفن العين وجفن السيف أي غمده.
(5) ديوانه، ص85. الكلة: الستر الرقيق.
(6) نفسه، ص55. أجتلي: أنظر
(7) نفسه، ص303.

الآخر[1]؛ إنه، بإشراقه وبهائه، يجذر الأمل ويغرس الإحساس بالحياة في النفوس المتطلعة إليها.

البدر رمز للاكتمال:-

- لـئن كنـت فـي السـن تـرب الهـلال لقـد فقـت فـي الحسـن بـدر الكمـال[2]

- مـن مبلـغ عنـي البـدر الـذي كمـلا في مطلِع الحسن والغصن الذي اعتدلا[3]

- أيهـــــا البـــــدر الـــــذي يمـــــلأ عينـــــي مـــــن تأمـــــل[4]

الصورة الأولى: الهلال مشروع بدر لم يكتمل بعد؛ لكن الذات تصر دائماً على رؤية الحاضر بعين المستقبل، لأنه، أبداً، أكثر بهاءً، وأكثر اكتمالاً.

الصورة الثانية: يوحي الفعل (كمل) بأن الاكتمال حادث وليس أزلياً، وذلك ما يفسر وجود مسافة تحاول الذات اجتيازها للتوحد مع المعشوق.

الصورة الثالثة: يصل مرتشف لذة الجمال إلى مرحلة التجلي، ويكون الابتهال - الذي يحيل عليه أسلوب النداء - دليل اتحاد واندماج مع الجمال المكتمل.

---

(1) يحضر اللون الأحمر في البيت الأول، وهو لون هجومي، يتحدى المسافة، ويرمز إلى القوة والصمود، ويحاول اللون الأسود الذي يحيل عليه قوله (الظلام البهيم) في البيت الثاني - طمس الضياء، وفرض هيمنة العدمية التي يرمز إليها (فهو لون كابوسي يرمز إلى عدم وجود اللون). بخصوص رمزية الألوان ينظر ساسين عساف، الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس، ص30.

(2) ديوانه، ص439.

(3) نفسه، ص420.

(4) نفسه، ص441.

البدر رمز لانتصار الحياة على الموت:-

- فحل هلالاً في ظلام عجاجة تلاحظه الأقمار في الأفق حسدا[1]

- فديناك إن الرزء كان غمامة طلعت لنا فيها كما يطلع البدر[2]

- لازال بدراً طالعاً نيراً يكشف عن آمالنا الحندسا[3]

الصورة الأولى: يتساند الظلام والعجاج في تشكيل صورة سوداوية مكفهرة، تتحول فيها مصادر الإشعاع (الأقمار) إلى مولدات لطاقة سالبة (الحسد)؛ لكن دخول الهلال يعد بإمكانية التغيير، فالمشروع قد دخل طور الإنجاز.

الصورة الثانية: يتحول الهلال إلى بدر مكتمل، منهياً استعداداته للمواجهة، والظلام يخف، بعد أن ضعفت مصادره وقلّت (يحضر الغمام وحده في صيغة المؤنث المفرد)، لقد بدأت قوى الشر في التشتت منذ بداية الصراع.

الصورة الثالثة: ينحسر الظلام، مخلياً الساحة لقوى النور؛ إن الحياة تنتصر على الموت حتى في أحلك الظروف.

و- النار

إذا كانت النار مصدراً للنور والدفء ووسيلة لتحقيق منافع كثيرة، فإنها مصدر للإحراق أيضاً، وتختلف النار، من هذه الناحية، عن مصادر الإضاءة الأخرى، التي يخلو حضورها في واقع الإنسان من أي آثار سلبية؛ إن التناقض في خصائص النار يمكن أن يستثمر في خلق صور شعرية متفردة، فكما "تكون النار علامة الخطيئة والشر"[4] يمكن أيضاً "أن تغدو رمزاً للطهارة"[5] ويختزن لفظ (النار) في الصور الزيدونية طاقة هائلة من النفع الضار والضر النافع.

فهي رمز للذة المهلكة في قوله:-

- قالوا أبو عامر أضحى يلم بها قلت: الفراشة قد تدنو من النار[6]

- جال ماء النعيم منه بخد فيه للمستشف نور ونار[1]

---

(1) نفسه، ص239.
(2) ديوانه، ص103. الرزء: المصاب.
(3) نفسه، ص207. الحندس: الظلام.
(4) غاستون باشلار، النار في التحليل النفسي، ترجمة: نهاد خياطة، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1984، ص93.
(5) نفسه، ص93.
(6) ديوانه، ص384.

- الصـــبر شـــهد عنـــدما جرعتنـــي والنـــار بـــرد عنـــدما أصـــليتني[2]

فـي الصـورتين الأولـى والثانيـة تبـدو النـار كائنـة شـبقية ،تغـري الظـامئ إلـى اللـذة بالارتواء، ثم تحيله - وهو في ذروة النشوة - إلى رماد.

وفي الصورة الثالثة: تستلذ الذات الاكتواء بنار الحرمان؛ إن النـار "تحمل العدم إلـى قلب الكائن نفسه"[3] وهنا "يتبدى بجلاء أن الكائن قد جمع شمله في نفس اللحظـة التـي يفقد فيها نفسه، وإن حدة الدمار لهي أكبر دليل وأنصع برهان على تحقيق الوجود"[4].

وترمز النار للظلم والجفاء؛ يقول:-

- نـــار بغـــي ســـرى إلـــى جنـــة الأمـــ ـــــن لظاهـــا فأصـــبحت كالصـــريم

بـــأبي أنـــت إن تشـــأ تـــك بـــرداً وســـــلاماً كنـــــار إبـــــراهيم[5]

- بنـــي جهـــور أحـــرقتم بجفـــائكم جنـــاني ولكـــن المـــدائح تعبـــق

تعـــدونني كـــالعنبر الـــورد إنمـــا تطيـــب لكـــم أنفاســـه حـــين يحـــرق[6]

فالظلم كالنار يحيل الذات البشرية إلـى موطن للعذاب والألم؛ لكن ذلك يتحول إلـى شعور باللذة عند ظهور الحق واعتراف الظالم بظلمه.

- والجفاء كالنار أيضاً، يحترق به قلب من تخلى عنه أحبابه وقت حاجته إليهم؛ لكن احتراق الذات الأصلية بنـار الغدر يحيلها إلـى مجمر يعبق برائحـة البخور، فالنـار- إذن – معيار تقاس بـه نفاسـة القلوب وأصـالة معدنها، وثمـة ارتبـاط بين هذه الصـورة وتلك التـي يتضمنها بيت أبي تمام[7]:

- وإذا أراد الله نشـــــر فضـــــيلة طويـــت أتـــاح لهـــا لســـان حســـود

---

(1) نفسه، ص134. المستشف: المتأمل.
(2) ديوانه، ص426.
(3) النار في التحليل النفسي، ص74.
(4) نفسه، ص74.
(5) ديوانه، ص57. لظاها: لهبها - الصريم: الليل - برداً: سكينة؛ في البيت إشارة إلى الآية: (قلنا يا نار كوني برداً وسلاماً على إبراهيم).
(6) نفسه، ص59.
(7) ديوانه، شرح وتعليق: د. شاهين عطية، مكتبة الطلاب وشركة الكتاب اللبناني، بيروت، ط 1، 1968م، ص77.

لــولا اشــتعال النــار فيمــا جــاورت ما كـان يعـرف طيــب عـرف العـود

والنار رمز للحب اليائس؛ يقول:-

- أفــي الحــق أن أشــقى بحبــك أو أرى حريقــاً بأنفاســي غريقــاً بــأدمعي[1]

- لعمــر هــواك مــا وُريــت زنــاد لوصــل منــك طــال لهــا اقتــداحي[2]

ينتهي اجتماع الماء والنار في واقع الحياة بغلبة الأول؛ لكن الصورة الشعرية التي يتضمنها البيت الأول تثبت أن "اللغة الكامنة في النص مختلفة، إذ هي ليست اللغة في المجالات الأخرى"[3]، فالتفاعل بين العنصرين الحسيين في هذه الصورة يسفر عن تحول الماء إلى عامل مساعد على الاختناق بدل أن يكون منقذاً منه، والذات المحاصرة بدائرة الحب المشتعلة ترفض الخروج؛ إنها تستمتع بالشقاء داخل هذا الجحيم.

وفي الصورة الثانية: تبدي الذات أسفها على فشلها في إضرام النار التي تود الاحتراق بها؛ إنها النار المقدسة التي يقدم الإنسان نفسه طعاماً لنيل رضاها.

وقد تغدو النار رمزاً للخراب والدمار والفساد؛ يقول:-

- كـم سـقط زنـد قـد نمـا حتـى غـدا بركــان نــار كــل شــيء تحطــم[4]

- فـديتك كـم ألقـى الفـواغر مـن عـداً قــراهم لنيــران الفســاد ثقــاب[5]

تظهــر النار قـدرة خارقــة على اكتســاح الحياة من جذورهــا، وإحالتهــا إلى ركــام، تفعل ذلك حتى عندما يتعلق إشعالها بأحد مظاهر الحياة الإيجابية، فالكرم، وهو رمز من رموز انتصار الحياة على الموت، يحمل – في البيت الثاني – نقيض أثره في داخله، إذ يبدو منطوياً على شرارة الفساد والهلاك.

وفي الجانب الإيجابي يحيل اقتداح النار على انبثاق الفكرة الذكية في الذهن، فالنار بذلك رمز للإبداع والخلق؛ يقول:-

- يوكــل بالتــدبير خــاطر فكــرة إن اقتـدحت فـي خـاطر أثقـب الزنـد[6]

---

(1) ديوانه، ص 433.
(2) نفسه، ص 241. وري الزناد: تطاير منه الشرر - طال اقتداحي: طال ضرب حجر الزند.
(3) صدوق نور الدين، حدود النص الأدبي. دراسة في التنظير والإبداع، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 1984، ص16.
(4) ديوانه، ص 373.
(5) نفسه، ص 79. الفواغر، من فغر فاه:فتحه - قراهم:ضيافتهم - ثقاب: عود تشعل به النار.
(6) ديوانه، ص91.

- ولــولاك لــم تثقــب زنــاد قريحتــي فينتهــب الظلمــاءَ مــن نارهــا سِــقط[1]

تضاء الصورة، في هذين البيتين، بفعل النار - المعادل الموضوعي للإبداع المعرفي والفني - في مشهد يندحر فيه الظلام المرموز به للجهل والخواء الفكري.

2- الظلام

يبعث الظلام في قلب الحائر إحساسات الخوف من المستقبل، والقلق على المصير المجهول، أما من يشعر بقدر من الاطمئنان، فالليل - بالنسبة له - زمن للإحساسات العذبة، والسرور الغامض؛ الليل هو وقت النوم، وفي النوم تزورنا الأحلام الوردية ،كما تزورنا الكوابيس.

فالليل - في شعر ابن زيدون - رمز للمعاناة، التي تتمظهر في أكثر من دلالة:-

- فقد تتجسد في الهم والأنين:-

- ليلــــــــه هــــــــم وغــــــــم وســــــــــــقام وأنــــــــــــين[2]

- وقد تأخذ شكل الإحساس بالجفاء:-

- جفــــاء هــــو الليــــل ادلهــــم ظلامــــه فــلا كوكــب للعــذر فــي أفقــه يســري[3]

- وتتجلى أيضاً في الشعور بالغدر والعداء:-

- لعمــر الليــالي إن يكــن طــال نزعهــا لقــد قرطســت بالنبــل فــي مقتــل النَّبــل[4]

وإذا كان الصراع قائماً في ليل امرئ القيس بين "الظلمة الثقيلة البطيئة المحملة بالهم والأسى، ووعي الشاعر الثابت في تحديه والتائق إلى أبعاد مشرقة زاخرة بالحيوية والانطلاق"[5]، فإن الليل الذي تصوره هذه الأبيات يبدو مسيطراً على حركة الشاعر ووعيه معاً، ففي الصورة الأولى يبدو الشاعر مستسلماً للأمراض النفسية، ويعمي اليأس عينيه عن رؤية أي مصدر للإشعاع في الصورة الثانية، أما في الثالثة فيعترف صراحة بهزيمته وانطفائه.

---

(1) نفسه، ص63. لم تثقب: لم تظهر نارها - السقط: ما سقط من النار والشرر.
(2) ديوانه، ص465.
(3) نفسه، ص144.ادلهم: أظلم، انتشر.
(4) نفسه، ص44. نزعها،نزع من القوس: رمى، أراد رمي الليالي إياه بالمصائب - قرطست: أصابت.
(5) بنية القصيدة الجاهلية.الصورة الشعرية لدى امرئ القيس، ص209.

والليل رمز للسأم والملل؛ يقول:-

- فطـــــــال ليلـــــــك بعـــــدي كطـــــــول ليلـــــــي بعـــــــدك[1]

- صَّبا إذا التـذت الأجفـان طعـم كـرىً جفـا المنـام، وصـاح الليـل يـا قرشـي[2]

- أقضـــي نهـــاري بالأمـــاني الكـــواذب وآوي إلـــى ليـــل بطـــيء الكواكـــب

وأبطأ سارٍ كوكب بات يكلأ[3]

يجسد الليل المسافة الفاصلة بين الذات وغاياتها ،وإذا كانت الذات المتوقدة تفضل طي هذه المسافة بقـــوة الإصرار والعزم، فإن الذات الخاملة - التي تصورها هذه الأبيات - تقف متكاسلة في انتظار حدث لن يتحقق، ما لم تنجز له الذات مسببات الحدوث؛ لكن انشغالها عنه بالتافه من الأمور، يجعل إمكانية تحققه مستحيلة، ومن ثم فلا مفر من وقوع الذات في فخ الملل والسأم.

الليل رمز لاقتناص اللذة؛ يقول:-

- خـلا أنـه لـو طـال دامـت مسـرتي ولكـن ليـالي الوصـل فـيهن تقصـير[4]

- يقصـــر قربـــك ليلـــي الطـــويلا ويشـــفي وصـــالك قلبـــي العلـــيلا[5]

يسهم الوصل في تحقيق انتصار الذات على الليل، إذ يتقلص الأخير متجرداً من قدرته على بعث الهم والسأم، لتمتلئ الذات - إذ يرفع الليل أثقاله عنها - بالنشوة والمسرة، وتمتص رحيق السعادة المسكر.

3- النسيم والريح

ينفرد النسيم في النص الزيدوني بكونه رمزاً للرقة والشفافية، ويشترك معها في تسهيل التواصل بين المحبين؛ يقول ابن زيدون:-

- وللنســـيم اعـــتلالٌ فـــي أصـــائله كأنـــه رق لـــي فاعتـــل إشـــفاقا[6]

---

(1) ديوانه، ص412.
(2) نفسه، ص451. صّباً: عاشقا معذباً - الكرى: النوم - جفا: ابتعد - ياقرشي: ياعذابي.
(3) نفسه، ص480. يكلأ: يرعى ويراقب.
(4) ديوانه، ص500.
(5) نفسه، ص341.
(6) ديوانه، ص398. وللنسيم اعتلال: النسيم العليل هو الهواء المنعش.

- ولطالمـــا اعتـــل النســـيم فخلتـــه شـــكواي رقـــت فاقتضـــت شـــكواك[1]

يتحقـق التواصـل بين ذات الشاعــر والنسيـم، ويتم التمـازج بينهما حتى تصبح حالـة الثاني انعكاساً لحالـة الأول، وهكذا يكون النسيم رمزاً للرقة والشفافية التي توقعه في فخ الآلام والأسقام نتيجة تأثره بآلام الآخرين.

وإذا كان موت الإنسـان يمثل راحـة له بشكل أو بـآخر، فإنـه بالنسبـة للنسيم سبب للاعتـلال والمرض؛ يقول الشاعر:-

- حيـا الحيـا مثـواك وامتـدت علـى ضـاحي ثـراك مـن النعـيم ظـلال

- وإذا النســيم اعتــل فاعتامــت بــه ســاحاتك الغــدوات والآصــال[2]

وبعكس الحالة الأولى، فالنسيم في حالة صحته ومرضه يشفي النفوس البشرية العليلة؛ يقول:-

- مُجْتَنَـى مُـدَّن وظـل بـرود ونسـيم يشـفي النفـوس مـريض[3]

- ورامشـة يشـفي العليـل نسـيمها مضـمخة الأنفـاس طيبـة النشـر[4]

(1) نفسه، ص108.
(2) نفسه، ص183. الحيا: المطر - مثواك: قبرك - الضاحي: البارز للشمس - اعتل: رق - اعتامت: اختارت.
(3) ديوانه، ص 280.مجتنى: مكان جني الثمار - مدّن: قريب - برود: منعش.
(4) نفسه، ص456. الرامشة: باقة الريحان - مضمخة: معطرة - النشر: الرائحة.

- راحـــت فصـــــح بهـــا الســـقيم ريـــــــح معطـــــــرة النســـــــيم[1]

لا يكتفي النسيم - في هذه الصور الثلاث - باجترار هموم الآخرين؛ إن فاعليته تنتقل من المستوى السلبي إلى المستوى الإيجابي، إذ يحدث مروره أثره في تخليص المعذبين من همومهم ،وتحريرهم من الدوائر المغلقة التي سجنوا أنفسهم فيها ،وتزويدهم بالطاقة التي تلزمهم لاجتياز أزماتهم النفسية، وهو إذ يساعدهم على كل ذلك يعمد إلى تخليص نفسه أيضاً من انعكاسات أسقامهم عليه، ففي الصورة الأولى يبدو النسيم طبيباً مريضـاً، وفي الثانية يتقلص عدد المرضى إلى واحد، أما في الثالثة فإن الفعل (صحّ) يفيد بأن النسيم المعطر قد أنهى مهمته بنجاح، وأن لفظ (السقيم) قد استخدم استخداماً مجازياً، فالأسلوب مجاز مرسل علاقته اعتبار ما كان.

وتعين الريح النسيم في حمل سلام العشاق لمعشوقيهم، وتحيات المغتربين إلى أوطانهم وأحبابهم، فهما بذلك رسولا هوى وبريدا سلام؛ يقول ابن زيدون:-

- غريـب بأقصـى الـدار يشـكر للصـبا تحملهـا منـه السـلام إلـى الغـرب

ومـا ضـر أنفـاس الصـبا فـي احتمالهـا سـلام هـوى يهديـه جسـم إلـى قلـب[2]

- وأصبـــو لعرفـــان عـــرف الصبـــا وأهـــدي الســـلام إلـــى ذي ســـلم[3]

- ويـــا نســـيم الصـــبا بلـــغ تحيتنـــا مـن لـو علـى القـرب حيـا كـان يحيينـا[4]

- ســأهدي الــنفس فــي نفــس الشــمال فقـــد لقـــح التشـــوق عـــن حيـــال[5]

(1) نفسه، ص185.
(2) ديوانه، ص493.
(3) نفسه، ص191. أصبو: أتوق - عرفان: معروف - عرف: رائحة.
(4) نفسه، ص389. الصبا: الرياح الشرقية الناعمة.
(5) نفسه، ص308. حيال: أحوال متغيرة - لقح: اهتاج.

- وأن تهـــدي الســـلام إلـــيَّ غبّـــاً ولـــو فـــي بعـــض أنفـــاس الريـــاح[1]

لا يجد الشاعر حاملاً يتميز بالقدرة والأمانة سوى الريح، فيكلفها بأداء محموله الثقيل، المتمثل في الشحنات الوجدانية التي يضطرم بها وجدانه؛ إن الريح تسعف الشاعر في محنته، وتفتح أمامه باب الوصال المغلق، فالريح هنا رمز للتواصل والصفاء.

4- الغمام

كان الغمام ولا يزال رمزاً للخير، يبعث ظهوره وتراكمه البشر والتفاؤل في نفس الإنسان العربي، أما بكاؤه فقد زود الشعراء -ومن بينهم ابن زيدون - باحتمالات متعددة لصور شعرية مختلفة الإيحاءات والدلالات.

وقد ظهر الغمام باكياً في خمس صور زيدونية، يمكن تقسيمها إلى مجموعتين:-

أ) الغمام رمز للعجز والاستسلام:-

- ألـم يـأن أن يبكـي الغمـام علـى مثلـي ويطلب ثأري البرق منصلت النصل؟[2]

- إن النعـــــــي لجهـــــــور ومحمد أبكـــى الغمـــام فدمعـــه منثـــال[3]

يرتبط البكاء في هاتين الصورتين بالحزن الذي يبعثه الموت؛ الموت المعنوي في الصورة الأولى، والحقيقي في الثانية، ويستغل الشاعر من خصائص الغمام أنوثته وسواده وتثاقله، وهي الخصائص نفسها التي تتصف بها المرأة الباكية على الميت؛ ولأن البكاء لا يحقق أي نتيجة إيجابية للباكي ولا للميت، فإن الغمام هنا يكون رمزاً للعجز والاستسلام.

---

(1) نفسه، ص404. غبّاً: تباعاً.
(2) ديوانه، ص43.
(3) نفسه، ص179. النعي: الناعي - المنثال: السائل.

ب) الغمام رمزٌ للتفاني والعطاء:-

- للجهـــوري أبـــي الوليـــد خلائـــق كـالروض أضـحكه الغمـام البـاكي[1]

- ولا زال نـور فـي الرصـافة ضـاحك بأرجائهـــا يبكـــي عليـــه غمـــام[2]

- فضحت محاسنه الرياض بكى الحيا وهنـــاً عليهـــا فاغتـــدت تتبســـم[3]

ثمة تقابل في هذه الأبيات الثلاثة بين صورة الغمام الباكي، والروض الضاحك الذي يحاكي في بيتين من الثلاثة أخلاق الممدوح، وهذا ما يبرز الغمام رمزاً للتفانـي والعطاء؛ إنـه يضحـي بمسرتـه من أجل إسعاد الآخرين وبعث السرور في نفوسهم.

وأورد الشاعر الغمام رمزاً للكرم، وهي دلالة تقليدية، لم يضف الشاعر إليها شيئـاً حتـى علـى مستوى العلاقة التـي تربط بين الرمز والمرموز إليه ،فظلت يد الممدوح غيمة (أو سحابة) تمطر خيرها على الطالبين؛ يقول:-

- تهلـــل فانهلـــت ســـماء يمينـــه عطايا ثرى الآمال في صوبها جعد[4]

- أغـــر إذا شـــمنا ســـحائب جـــوده تهلـــل وجـــه واســـتهلت أنامـــل[5]

- ولـــــه يـــــد يـــــئس الغمـــــا م مـــــن ان يعـــــارض صـــــوبها[6]

- بكـم باهـت الأرض السـماء فأوجـه شـموس وأيـد فـي المحـول سـحاب[7]

---

(1) ديوانه، ص109. الروض: الأرض التي كستها الخضرة.
(2) نفسه، ص491. نور: زهر.
(3) نفسه، ص372.
(4) نفسه، ص90. الصوب: المطر المنصب - جعد: ندي.
(5) نفسه، ص116. أغر: مشرق الوجه - شمنا: انتظرنا.
(6) نفسه، ص272. صاب المطر: انصب ونزل.
(7) نفسه، ص76.

- مواهـــب فيـــاض اليـــدين كأنمـــا من المزن تُمرَى أو من البحر تُغرف[1]

وقد تختفي صورة اليد (أو اليدين) ليكون الغمام معادلاً موضوعياً لكرم الممدوح أو للممدوح نفسه؛ يقول:-

- إذا مانـــــداه همـــــى والحيـــــا شـــآه كشـــأو الجـــواد البخـــيلا[2]

- يـــا مـــاء مـــزن يـــا شـــها ب دُجُنـــــة ياليـــث غيـــل[3]

ووظف الشاعر الغمام لأداء دلالة تقليدية أخرى هي الإرواء والإخصاب؛ يقول:-

- إذ نحـن فـي روضـة للوصـل نعمهـا مـن السـرور غمـام فوقهـا صـابا[4]

- تعاهـد صـوب العهـاد الحمـى ولازال مربعهـا فـي ملـل[5]

- سقى جنبات القصر صوب الغمائم بقرطبـــة الغـــراء دار الأكـــارم[6]

- ونمـا جنـاب الشـكر حـين مطرتـه بسـحائب النعمـى فـرد خصـيبا[7]

- سـحائب نعمـى أبرقـت وتـدفقت فصـيبها الجـدوى وبارقهـا البشـر[8]

- سقى الغيث أطلال الأحبة بالحمى وحـاك عليهـا ثـوب وشـى منمنمـا

وأطلع فيها للأزاهير أنجما[9]

فالشاعر - معتمداً على العلاقة السببية بين هطول المطر وخروج النبات - يحيل هذه الصور التي يرتكز تشكيلها على الغمام إلى لوحات خضراء تزينها الأزاهير.

---

(1) ديوانه، ص265. المزن: السحاب - تمرى: تستدر.
(2) نفسه، ص341. شآه: سابقه.
(3) نفسه، ص362. الدجنة: الليل - الغيل: الغاب.
(4) نفسه، ص423. صاب: هطل.
(5) نفسه، ص199. العهاد: المطر - صوب: نزول، هطول - في ملل: حتى يمل.
(6) نفسه، ص475. الغراء: الشريفة.
(7) نفسه، ص28.
(8) نفسه، ص105.
(9) ديوانه، ص474. الأطلال: الآثار الباقية - الحمى: الحي - وشي: مزخرف - منمنما: مرقطا.

5- المـــاء

ظل العثور على الماء والخوف من فقدانه هاجس الإنسان العربي المقيم في الصحراء ردحاً طويلاً من الزمن، مما جعل الماء يحتل مكانة خاصة في نفس البدوي، لا يصل إليها شيء آخر من مكونات الطبيعة، فالماء رمز لوجود الحياة وتجددها واستمرارها.

ولما كان الارتواء بكل أشكاله مصدراً لمتعة الإنسان النفسية والجسدية، فقد استخدم الشاعر الماء رمزاً للذة، وذلك في قوله:-

- مُمِـــرٌّ لمـــن عـــاداه، إذ أوليـــاؤه يلـذ لهـم كالمـاء شـيب بـه الشـهد[1]

- وإن يـك فـي أهـل الزمـان مؤمـل فأنـت الشـراب العـذب وهـو سـراب[2]

- كالبـارد العـذب لـذت مـن مـوارده لشـارب غـب تبـريح الصـدى جـرع[3]

- كـم لـريح الغـرب مـن عـرف نـدي كالشـراب العـذب فـي نفـس الصـدي[4]

- فـديتك مـا للمـاء عـذباً علـى الصـدى وإن سـمتني خسـفاً محلـك مـن قلبـي[5]

حيث يمتزج الماء بالعسل في الصورة الأولى، ليكون أكثر حلاوة وأكثر فائدة، أمّا في الصورة الثانية فتوضح المقارنة التي يجريها الشاعر بين الماء والسراب أن ناتج الطرح كبير بين وجود الماء وفقدانه، بينما توضح الصور الثلاثة الأخيرة مقدار أثر الماء في نفس الإنسان المتعطشة للارتواء.

ويأخذ الماء بعداً آخر في صور المجموعة الثانية التي يغيب الماء في إحداها وقت الحاجة الماسة إليه، ويحضر في صورتين محدثاً بحضوره - في الوقت غير المناسب - آثاراً سلبية؛ ولذا يمكن اعتبار الماء في صور هذه المجموعة رمزاً للألم؛ يقول:-

- فـديتك إن صـبري عنـك صـبري لـدى عطشـي علـى المـاء القَـراح[6]

- وذكـرك مـا تعـرض أم عـذاب؟ غصِصْـت عليـه بالعـذب القَـراح [7]

---

(1) ديوانه، ص90. ممر: شديد.
(2) نفسه، ص81.
(3) نفسه، ص137.
(4) نفسه، ص270.
(5) نفسه، ص 442. سامه خسفاً: أهانه وكلفه المشقة.
(6) ديوانه، ص403. القراح: الصافي.
(7) نفسه، ص241.

- وســقيتني مــن مــاء هجــرك مالــه أصــبحت أشــرق بــالزلال البــارد[1]

فذات الإنسان كالأرض ،تتصحر وتتشقق عندما تفوق فترة انتظارها للماء قدرتها على التحمل، ويكون حضور الماء بعدئذ سبباً في مزيد من العذاب والألم؛ لأنه لن يمس إذ ذاك تربةً خصبةً قابلةً لاستعادة الاخضرار؛ بل جراحاً غائرة يحيلها سقوطه عليها إلى موقد جمر تتلظى به الذات.

6 – البحر

أدى البحر دلالة الهيجان في صورة واحدة تضمنها قوله:-

- يهــــيج النــــزالُ بــــــه والســــؤا ل، ليثــــاً هصــــوراً وبحــــراً خضــــم[2]

واستخدمه مرة مسرحاً للموت في قوله:-

- ســتعتامهم فــي البــر والبحــر بــالتوى كتائــب تُزجَــى أو ســفائن تُجــدَف[3]

(1) نفسه، ص407.أشرق: أغص - الزلال: الصافي والعذب.
(2) ديوانه، ص194.
(3) نفسه، ص258. ستعتامهم: ستختارهم - التوى: الهلاك - تزجى: تسير - تجدف: تُدفع وتُسيرّ بالمجاديف.

أما في بقية الصور فقد أدى دلالة تقليدية، هي دلالة الكرم؛ يقول:-

- جـواد متـى اسـتعجلت أولـى هباتـه كفـاك مـن البحـر الخضـم عبـاب[1]

- أبحـر الجـود فـي يـوم العطايـا وليـث البـأس فـي يـوم الكفـاح[2]

- كـرام يمـد الراغبـون أكفهـم إلـى أبحـر مـنهم لهـا باللهـا مـد[3]

- ملـك راحتـه بحـر النـدى مثلمـا غرتـه بـدر النـدي[4]

- ولا قبـل عبـاد حـوى البحـر مجلـس ولا حمـل الطـود المعظـم رفـرف[5]

- أيهـا البحـر الـذي مهمـا تفـض بالنـدى يمنـاه فـالبحر وشـل[6]

فالكريم يلتقي بالبحر في قدرة كل منهما على العطاء والبذل، مما يجعلهما ملجأً لذوي الحاجات، يقبلون عليهما منكسرين، ويغادرونهما راضين مسرورين.

7- السيف

فاق اهتمام ابن زيدون بالسيف اهتمامه بكل الرموز الأخرى، وإذا كان من الممكن تفسير ذلك بأن الفترة التي عاشها ابن زيدون كانت حافلة بالصراعات والفتن؛ الأمر الذي جعل السيف يشغل مساحة واسعة من حيز الصورة في نتاجه الشعري، فكيف يفسر نقص اهتمامه وأحياناً عدمه، بأنواع السلاح الأخرى، فعدا الرمح الذي حظي باهتمام لا بأس به، لم يذكر السهم والقوس إلا قليلاً، بينما اختفى الدرع والبيضة وغيرهما؛ إن المجازفة بتقديم تعليل مقنع لذلك لا يبدو أمراً ممكناً، غير أنني أستطيع القول؛ إن التراث الشعري السابق على ابن زيدون قد زود السيف بالكثير من الدلالات والمعاني على حساب الأسلحة الأخرى، وهذا ما جعل الطريق ممهداً أمام الشاعر لاستغلال الدلالات القديمة، وابتكار دلالات أخرى تتصل بالسابقة أو تنفصل عنها، فاستخدام الشاعر للرمز "لن يكون له قوة التأثير الشعري ما لم يحسن الشاعر استغلال العلاقات أو الأبعاد القديمة له، وما لم يضف إليه أبعاداً أخرى هي من كشفه الخاص"[7].

---

(1) نفسه، ص74.
(2) نفسه، ص244.
(3) نفسه، ص88. اللها: الهبات.
(4) نفسه، ص270.
(5) نفسه، ص257. الطود: الجبل - رفرف: الفراش والوسادة حيث الجلوس.
(6) نفسه، ص125. الوشل: الماء القليل.
(7) الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، مرجع سابق، ص198.

ذلك لأن "الرمز الشعري مرتبط كل الارتباط بالتجربة الشعورية التي يعانيها الشاعر، والتي تمنح الأشياء مغزىً خاصاً"[1].

وقد اقترنت صورة السيف بالموت في صور شعرية كثيرة، منذ امرئ القيس على الأقل، فالعلاقة بينهما سببية في المقام الأول، يقول امرؤ القيس[2]:-

- أيقتلني والمشرفي مضاجعي ومسنونة زرق كأنياب أغوال

أما ابن زيدون فقد وظف السيف رمزاً للفتك في قوله:-

- ولو كشفت عن الصفحات شامت بروق الموت من بيض الصفاح[3]

- ألم يأن أن يبكي الغمام على مثلي ويطلب ثأري البرق منصلت النصل؟[4]

- فإن يكفروا النعمى فتلك ديارهم بسيفك قاع صفصف الرسم تُنسفُ[5]

إن الطوفان الجارف الذي تتضمنه صورة الجيش المدجج بالسلاح، في البيت الأول، يرد حاملاً معه صور الهلاك والفناء والموت، بينما تجسد صورة طالب الثأر المندفع، في البيت الثاني، ظمأ الإنسان المغدور إلى الدم، أما البيت الثالث فيزيد من شمولية الصورة واتساعها؛ فالسيف لا يسلب الحياة من الإنسان فحسب؛ بل يحيل آثاره إلى خراب ودمار، مزيلاً عنها الحياة القائمة، ومنهياً الأمل في تجددها.

ويشترك الرمح مع السيف في تأدية هذه الدلالة؛ يقول:-

- هو الغيم من زرق الأسنة برقه وللطبل رعد في نواحيه يقصف[6]

- رآه الله أجود بالعطايا وأطعن بالمكايد والرماح[7]

- شيحان منغمس السنان من العدى في النقع حيث تغلغل الأحقاد[8]

إذا كان بريق الأسنة، في البيت الأول، يظهر معلناً أن موعد الموت قد أزف، فإن الرمح، في البيتين الثاني والثالث، لا يبدو لماعاً ولا متلألئاً؛ بل منغرساً في صدر الإنسان؛ إن الشاعر يلتقط، في

---

(1) نفسه، ص198.
(2) ديوانه، ص33.
(3) ديوانه، ص245. شامت: أدركت - بيض الصفاح: السيوف.
(4) نفسه، ص43.
(5) نفسه، ص262. قاع صفصف: في مستوى الأرض، كناية عن الخراب - تنسف: تهدم.
(6) ديوانه، ص263.زرق الأسنة: رؤوس الرماح.
(7) نفسه، ص244.
(8) نفسه، ص229. شيحان: حازم - النقع: الدم.

صورتين، مشهد الموت لحظة وقوعه، في إشارة واضحة إلى أن صورة القتل المتكررة في الواقع الحياتي لتلك الحقبة، قد انطبعت في الأذهان بشكل يصعب معه محوها أو تناسيها.

وفي مقابل صورة الموت الكريهة يرمز السيف للإشراق والبهاء؛ يقول:-

- يـــرف علـــى التأميـــل لألاء بشـــره كمـــا رف لألاء الحســـام علـــى الصـــقل[1]

طلاقـــة وجـــه فـــي مَضـــاءٍ كمثـــل مـــا يـــروق فرنـــد الســـيف والحـــد مرهـــف

- علـــى الســـيف مـــن تلـــك الشـــهامة ميســـم وفـــي الـــروض مـــن تلـــك الطلاقـــة زخـــرف[2]

- غمـــــام يظـــــل وشـــــمس تنيـــــر وبحـــــر يفـــــيض وســـــيف يســـــل[3]

فالسيف الذي يؤدي هذه الدلالة هو السيف المصقول؛لأنه أكثر مضاءً، ومن ثم فهو أكثر قدرة على القطع، كما أن الوجه المتألق أكثر قدرة على الحسم؛لأنه يستمد من تلألؤه هيبة وقدرة على التأثير.

بينما يرمز السيف المصقول بعد تراكم الصدأ إلى كشف الغمة؛ يقول:-

- أحمـــــدت عاقبـــــة الـــــدواء ونلـــــت عاقبـــــة الشـــــفاء

وخرجـــــت منـــــه مثلمـــــا خـــــرج الحســـــام مـــــن الجـــــلاء[4]

- إن أعنـــت الجســـم المكـــرم وعكهـــا فلربمـــا وعـــك الهزبـــر الخـــادر

مـــا كـــان إلا كـــانجلاء غيابـــة لـــبس الفرنـــد بهـــا الحســـام البـــاتر[5]

- أصـــبحت دولتـــه فـــي عصـــرنا كفرنـــد عـــاد فـــي ســـيف صـــدي[6]

فالعلاقة بين الرمز والمرموز إليه، في هذه الصور الثلاث ،هو التحول من السلب إلى الإيجاب، فتحول السيف من حالة الصدأ إلى حالة اللمعان يقترن في البيتين الأول والثاني بتحول حالة الممدوح من المرض إلى الصحة، وفي الثالث بتحول وضع الدولة من التردي إلى الازدهار.

---

(1) نفسه، ص46.
(2) نفسه، ص260. مضاء: عزم - فرند السيف: معدنه وجوهره - ميسم: علامة.
(3) نفسه، ص202.
(4) ديوانه، ص268. الجلاء: الصقل.
(5) نفسه، ص 305. أعنت: آلمت - الوعك: الحمى - الهزبر الخادر: الأسد في عرينه - غيابة: غيمة عابرة.
(6) نفسه، ص270. فرند السيف: جوهره ووشيه - صدي: علاه الصدأ.

أما في البيت التالي فتظل إمكانية التحول قائمة على الرغم من أنها لم تحدث بعد؛ يقول:-

- أنـا سـيفك الصـدئ الـذي مهمـا تشـا تعـد الصـقال إليـه والتـذريبا[1]

وقد يكون التحول متجدداً ومستمراً، وذلك في قوله:-

- أرى خـاطري كالصـارم العضـب لـم لـه شـاحذ مـن حسـن رأيـك صـاقل[2]
بـزل

(1) نفسه، ص28. التذريب: التجديد.
(2) نفسه، ص121. الصارم العضب: السيف القاطع - شاحذ، من شحذه: سنّه.

ويحيل تهذيب السيف وصقله على دلالة التربية والتهذيب أيضاً؛ يقول:-

- مهـــــذب أخلصـــــته أوليتـــــه كالسـيف بـالغ فـي إخلاصـه الصّـنَع

إن السـيوف إذا مـا طـاب جوهرهـا فـي أول الطبـع لـم يعلـق بهـا طبـع[1]

تقاس قدرة الإنسان والسيف معاً، على الاستمرار والتألق، بنفاسة معدنه، ومتى تحلى بهذه الخاصية أحدهما كان أكثر قدرة على تجديد فاعليته وتطويرها بتجدد تجاربه.

ويسهم السيف في اعتماد أحقية الفارس بهذا اللقب، فالسيف رمز الفروسية؛ لأنه أداة الفارس في بلوغ غاياته، والمسوغ الذي يجعل اتصافه بهذه الصفة مشروعاً، وقد قرن ابن زيدون بين صورة الفارس والسيف في صور كثيرة منها:-

- وقـدماً شـكا حمـل التمـائم يافعـاً ليحمـــل رقـــراق الفرنـــد مهنـــدا

ولـم نـر سـيفاً باتـك الحـد قبلـه تنـــاول ســـيفاً دونـــه فتقلـــدا[2]

- ونيطـــت حمائلـــــه الوافيـــات مكـــــان تمائمـــــه فاحتمـــــل[3]

- وجنابـــك الثبـــت الـــذي لا ينثنـــي وحسـامك العضـب الـذي لا يكهـم[4]

- هـــو الليـــث قلـــد منـــك النجـــاد ليـــوم الـــوغى شـــبله الأنجـــدا

يعـــدك صـــارم عـــزم ورأي فترضـــيه جـــرد أو أغمـــدا[5]

فالقدرة على حمل السيف تعني القدرة على تحمل المسئولية، وتجشم الصعاب، والقدرة على الإنجاز وبلوغ الغاية، ولا يتجشم عناء ذلك إلا من كان ثبت الجنان ، قادراً على مصارعة الأهوال، والاستهانة بها، ويحيل على هذه الدلالة أيضاً قوله:-

- هو الصارم العضب الذي العزم حده وحليتـــه بـــذل النـــدى والتعفـــف[6]

- يتيـــه بمرقـــاه ســـرير ومنبـــر ويحمـد مسـعاه حسـام ومصـحف[1]

---

(1) ديوانه، ص137. الصنع: الحاذق في صنعته - طبع: صدأ.
(2) نفسه، ص240. الباتك: القاطع.
(3) نفسه، ص201. نيطت: علقت - حمائله: أمكنة تعليق السيوف - تمائم: تعاويذ تتقى منها العين.
(4) نفسه، ص 374. العضب: القاطع - يكهم: يكل ويرتد.
(5) ديوانه، ص339.
(6) نفسه، ص263. بذل الندى: الكرم.

وتحيل صورة السيف في غمده على دلالة الانطفاء المؤقت والاحتجاب الآني؛ يقول:-

- إن طـال فـي السـجن إيـداعي فـلا عجـب قـد يـودع الجفـن حـد الصـارم الـذكر[2]
- أمثلـــي غفـــل خامـــل الـــذكر ضـــائع ضـياع الحسـام العضـب أصـدأه الغمـد؟[3]
- ..... وما كنت إلا الصارم العضب في الجفن[4]
- والـــدجن للشـــمس المنيـــرة حاجـــب والجفـــن مثـــوى الصـــارم الفتـــاك[5]

فالشاعر متردد بين الاستنكار وبين نفي الغرابة، فصورة السيف في غمده متكررة ومألوفة؛ لكنها تثير الحسرة أحياناً؛ بل وتثير احتجاج السيف نفسه؛ يقول:-

- وتـأنف بـيض الهنـد أن لـيس تنتضـى وســـمر القنـــا ألا تهـــز وتشـــرعا[6]

المبحث الثاني

الرموز المستوحاة من عالم الطبيعة المتحركة

1- الأسد

يجسد الأسد القوة بكل مزاياها وعيوبها، فالقوة تكفل لصاحبها الحفاظ على حريته وكرامته، كما تمكنه - إن هو أساء استخدامها - من التعدي على حرية الآخرين وحقوقهم.

الأسد رمز للبغي:-

---

(1) نفسه، ص258. يتيه: يزهو - بمرقاه: بحمله.
(2) نفسه، ص37.
(3) نفسه، ص93.
(4) نفسه، ص486.
(5) نفسه، ص112.
(6) نفسه، ص287.

- ولـم تـر للشـبل الإقامـة فـي الشـرى فجـد افتراسـاً حـين أصـحر للعـدا[1]

- أسـد فرائسـها الفـوارس فـي الـوغى لكـــن براثنهـــا هنـــاك صـــعاد[2]

القوة لا تمكن الإنسان من تحصيل حقوقه فحسب؛ بل واغتصاب حقوق الآخرين، بما في ذلك حقهم في الحياة.

الأسد رمز لانتصار القوة:-

- إن أعنـت الجسـم المكـرم وعكهـا فلربمـا وعـك الهزبـر الخـادر[3]

- يلبـد الـورد السـبنتى ولـه بعـد افتـراس[4]

تحمل القوة بذور ضعفها في داخلها، وقد تتيح الظروف - أحياناً - لبذرة الضعف فرصة النمو؛ لكن قوة الإرادة تظل قادرة على تدارك الأزمات قبل استفحالها.

(1) ديوانه، ص239.
(2) نفسه، ص229. الصعاد: القنا.
(3) نفسه، ص305. أعنت: آلمت - الوعك: الحمى - الهزبر الخادر: الأسد في عرينه.
(4) نفسه، ص148. يلبد: يلازم عرينه - الورد: الأسد - السبنتى: الجريء.

الأسد رمز للمواجهة والتحدي:-

- أبحر الجود في يوم العطايا وليث البأس في يوم الكفاح[1]

- هو الليث قلد منك النجاد ليوم الوغى شبله الأنجدا[2]

تظهر المحن والشدائد قدرة القوة على الصمود والتحدي والمواجهة؛ لذا تستغل القوة أوقات السلم والهدوء لتطوير إمكاناتها ،حتى تضمن استمراريتها وخلودها.

2- الجواد

عشق العربي جواده أيما عشق؛ نظراً لإمكاناته المتعددة ،ومهامه الكثيرة، التي أثبت دائماً أنه أهل للقيام بها على أكمل وجه ،وهذا ما جعل الشاعر العربي يحمل الجواد رموزاً إيجابية كثيرة ومتنوعة؛ كان نصيب جواد ابن زيدون منها ما يلي:-

الجواد رمز للسبق والتجلي على الأقران:-

- رأيتك جاراك الورى فغلبتهم لذلك (جري المذكيات غلاب)[3]

- جواد إذا استتن الجياد إلى مدى تمطر فاستولى على أمد الخصل[4]

يجسد الجواد في هاتين الصورتين طموح الإنسان التائق أبداً إلى التفرد في بلوغ الغايات الكبيرة، التي يعجز الآخرون عن الوصول إليها.

---

(1) ديوانه، ص244.
(2) نفسه، ص339.
(3) ديوانه، ص77. المذكيات من الخيل: ما أتم سنه وبلغ قوته، وقوله: جري المذكيات غلاب، مثل من أمثال العرب يضرب لمن يوصف بالتبذير على أقرانه.
(4) نفسه، ص46. استتنت الجياد: عدت - المدى: الغاية - تمطر: سار بسرعة - الأمد: منتهى الشيء - الخصل: الرهان.

الجواد رمزٌ للتمرد والانطلاق:

- يغـيظ العتـاق الجـرد ألاّ تـرى لهـا مجـالاً فتعنـو فـي المـرابط خشـعا[1]

- ثـوى صـافناً فـي مـربط الهـون يشـتكي بتصـهاله مـا نالـه مـن أذى الشـكل[2]

تفوق رغبة الإنسان في التحرر من كل القيود المفروضة على تفكيره وسلوكه ونشاطه وإشباع رغباته، تطلعه إلى التميز والنجاح، فالسجين لا يجد معنىً لكونه أكثر أهمية من السجان.

الخيل رمز لبلوغ الغاية: -

- أصـبو إلـى ورد الخـدود إذا عـدت جـرد تبلغنـي جنـاه وراد[3]

- تحـول رمـاح الخـط دون اعتيادهـا وخيـل تمطـى نحـو غاياتهـا جـرد[4]

إذا كان هدف الإنسان كبيراً (ورد الخدود)، والطريق إليه محفوف بالمخاطر (رماح الخط)، فإنه يحتاج إلى إمكانيات استثنائية وذات مواصفات خاصة (الجرد) تمكنه من اجتياز خط النار والوصول إلى غايته.

3- الغـزال

الغزال كائن مسالم، وهذا ما جعله دائماً عرضة لمخالب الكائنات المفترسة، وسهام الصيادين؛ الأمر الذي جعل هاجس الخوف من ارتياد الماء يسيطر عليه.

الغزال رمز للرغبة والخوف:-

- وليلـة وافتنـا الكثيـب لموعـد كمـا ريـع وسـنان العشـيات خـاذل[5]

وليلـة وافينـا الكثيـب لموعـد سـرى الأيـم لـم يعلـم لمسـراه مزحـف

- تهـادى أنـاة الخطـو مرتاعـة الحشـا كمـا ريـع يعفـور الفـلا المتشـوف[1]

(1) ديوانه، ص287. العتاق: الخيول الكريمة - الجرد: القصيرة الشعر، وذلك دليل الأصالة - تعنو: تخضع.
(2) نفسه، ص47. ثوى: أقام - صافناً: صفن الجواد:قام على ثلاث قوائم وطرف حافر الرابعة - الهون: الخزي - الشكل: شد القوائم.
(3) نفسه، ص224. عدت جرد: أسرعت خيل - وراد: حمر.
(4) نفسه، ص85. الخط: بلدة في البحرين مشهورة بصنع الرماح.
(5) ديوانه، ص115. ريع: خاف - خاذل: ظبية متخلفة عن القطيع - الكثيب: التلة الرملية.

بين الرغبة وإشباعها مسافة ليس من السهل اجتيازها، فالمغامرة محفوفة بالمخاطر، وتفكير الإنسان في تلبية ذلك النداء الغامض في نفسه يعارضه دائماً شعور بالتردد والخوف من مغبة الاحتراق بنار الفضيحة.

الغزال رمز للجمال المتجب:-

- فما قبل من أهوى طوى البدر هودجُ ولا صان ريم القفر خدر مسجف[2]

- لعمر القباب الحمر وسط عرينهم لقد قصرت فيها السروب العقائل[3]

يظل الجمال قبلة الأنظار، وهدف القلوب؛ لذا تصر الذات على إخفائه وحجبه، حتى تستمتع بلذة الارتواء منه وحدها.

4- النعام

النعام رمز للذعر:-

- رأى أنه أضحى هزبراً مصمماً فلم يعد أن أمسى ظليماً مشرداً[4]

- أتوك كآساد الشرى فرددتهم كما أجفلت وسط الفلاة نعام[5]

يعيش الخائف حياة أفضل منها الموت، فافتقاره إلى الأمن والطمأنينة ،يجعله يتوقع المكروه دون أن يرى أسبابه، أما إذا رآها فإن قدرته على التفكير في تفاديه تصبح في حكم المعدومة، إذ يملي عليه ارتباكه حصد نتائج الحدث السيئ قبل أن يحدث.

5- القطا

القطا رمز للقلق:-

---

(1) نفسه، ص255. الكثيب: المرتفع من الرمل - السرى: السير ليلاً - الأيم: الحية - المزحف: اسم مكان من زحف، أي أنه لم يترك أثراً في مشيه يدل عليه - مرتاعة الحشا: متفزعة - اليعفور: الظبي - المتشوف: المتطلع.

(2) ديوانه، ص257. هودج: محمل بستائر كانت النساء تركب فيه - ريم: غزال - الخدر: الهودج - المسجف: بستائر.

(3) نفسه، ص114. القباب الحمر: البيوت ذات السقوف المستديرة المقعرة - العرين: بيت الأسد - قصرت: حبست - السروب: واحدها سرب: القطيع من الظباء والنساء والطير - العقائل: واحدتها عقيلة: الكريمة من النساء، التي تكون في خدرها.

(4) نفسه، ص237. مصمماً: ماضياً في الأمر - الظليم: ذكر النعام.

(5) نفسه، ص141.

- في حضرة غاب صرف الدهر خشيته عنهـا ونـام القطـا فيهـا فلـم يثـر[1]

- ومـا ضـاق عـنهم جانـب العـذر إنهـم كمثـل القطـا لـو يتركـون لنـاموا[2]

يظل المطارد دائم الإحساس بالخطر، الذي يحول حياته إلى كابوس مستمر في النوم واليقظة؛ إن الخوف من الموت هو الموت نفسه، فالقلق على الحياة يحرم الكائن من لذة الاستمتاع بها.

6- الحمـام

الـمام رمز للمرح:-

- وأوطـار المنـى تقضـى وأسـباب الهـوى تشـفعُ

ومـن أدمانـة تعطـو ومـن قمريـة تسـجع[3]

- كلمـا غنـت الحمـائم قلنـا معبـدُ إذ شـدا أجـاب الغـريض[4]

- سـقى جنبـات القصـر صـوب الغمـائم وغنـى علـى الأغصـان ورق الحمـائم[5]

يرتبط الغناء بالمرح؛ إنه دليل الإحساس بالحياة والاستمتاع بها، فالفن سلاح الإنسان الذي يتحدى به الحزن والموت مؤكداً بذلك انتصاره للحياة.

7- الذبـاب

الذباب رمز التفاهة والإزعاج:-

- فشق بهزبر الشعر واصفح عن الورى فإنهـم إلا الأقـل ذبـاب[6]

- إذا راق حسـن الـروض أو فـاح طيبـه فمـا ضـره أن طـن فيـه ذبـاب[7]

---

(1) ديوانه، ص39. حضرة: مكان الحضور، مجتمع - صرف: مصائب - القطا: طائر بحجم طير الحمام.
(2) نفسه، ص142.في البيت تضمين للمثل: لوترك القطا ليلاً لنام: يضرب لمن حمل على مكروه من غير إرادته.
(3) نفسه، ص159. الأدمانة: الظبية البيضاء - تعطو: تتطاول إلى الشجر لتأكل - قمرية: حمامة.
(4) نفسه، ص280.معبد والغريض: من المغنين المشهورين في العصر الأموي.
(5) ديوانه، ص475. ورق: مفردها ورقاء وهى الحمامة التي يضرب لونها إلى الخضرة.
(6) نفسه، ص82.
(7) نفسه، ص80.

للكلمة قدرة هائلة على إحداث تأثيرات إيجابية أو سلبية في واقع الفرد والجماعة على حد سواء، وعندما تفقد الكلمات قدرتها على التأثير تغدو مجرد أصوات مزعجة، لا يحدث تراكمها إلا ضجيجاً يغلف الكون، ويطن في الآذان دون أن يحدث أثراً.

8- الحيـة

الـية رمز للـقد والـسد:-

- بلغـت المـدى إذ قصـروا فقلـوبهم مكـامن أضـغان أسـاودها رقـط[1]

- فـلا برحـت تلـك الضـغائن إنهـا أفـاع لهـا بـين الضـلوع لصـاب[2]

يجسد التصاق الأفعى بالأرض وعجزها عن الارتفاع عنها، عجز الفاشل عن مواكبة الناجحين، وذلك ما يجعله يتمنى أن يعترض طريقهم ما يحملهم على التراجع؛ إنها الطريقة الوحيدة التي تمكنه من الوقوف معهم على قدم المساواة.

9- العقـرب

العقرب رمز الغدر والأذى:-

- من عذيري من ريب دهر خؤون كـل يـوم أراع منـه بغـدر

كلمـا قلـت: حـاك فيـه ملامـي نهسـتني منـه عقـارب تسـري[3]

- تـدب إلـيّ مـا تـألو عقـارب مـاتتني تلسـع[4]

عجز الضعيف عن المواجهة يجعله يتحين فرص غفلة القوي وراحته، ليطعنه في ظهره؛ إن الجبن يزود صاحبه بالحذر والخبث ليشفي غليله دون أن يتعرض للأذى.

ويحيل **الغراب** على الشؤم:-

- مـا الهجـر إلا البـين لـولا أنـه لـم يشـح فـاه بـه الغـراب نعيبـا[5]

والـمار والكلب على الجبن والسفاهة:-

---

(1) نفسه، ص65. الأساود: الحيات - الرقط: التي في لونها سواد وبياض.
(2) ديوانه، ص80. لصاب: لَزوق.
(3) نفسه، ص168.عذيري: نصيري - حاك: أثر - نهستني: عضتني.
(4) نفسه، ص159.تألو: تقصر - تني: تكل.
(5) نفسه، ص24. لم يشح: لم يفتح - نعيباً: منذراً بالفراق.

- وقـد تسـمع الليـثَ الجحـاشُ نهيقَهـا وتعلـي إلـى البـدر النبـاحَ كـلابُ[1]

والذئب على الغدر:-

- أذؤبُ هامـــــت بلحمـــــي فانتهـــــاش وانتهـــــاس

كلهـــم يســـأل عـــن حـــا لـــي، وللـــذئب اعتســـاس[2]

(1) ديوانه، ص80.
(2) نفسه، ص148. الانتهاش: الأخذ بالأضراس - الانتهاس: الأخذ بمقدم الأسنان -اعتس الذئب: طلب الصيد ليلاً؛ يشبه أعداءه المتجسسين بالذئاب المعتسة.

ويحيل (ذئب يوسف) على البراءة:-

- كـــان الوشـــاة وقـــد منيـــت بـــإفكهم أســـباط يعقـــوب وكنـــت الـــذيبا[1]

والفـ□ـل على الشموخ والكبرياء:-

- تقبـــــل إذ أتـــــى خطـــــب وأنـــــف الفحـــــل لا يقـــــرع[2]

تركيب

يسلط الشاعر أضواء فكره الكاشف على الحياة والكون ،فينفذ من خلال ذلك إلى تشكيل رؤيته الخاصة لهما، مستعيناً بما اختزنه وجدانه من تجارب وأحداث أحسها وانفعل بها، وهو في محاولته تجسيد تلك الفكرة وتلك التجارب يتخذ من الأشياء[*] رموزاً يحملها مخزون فكره ووجدانه.

ويستغل المبدع خصائص الأشياء - بعد تحويرها وتطويرها - في بناء عالمه الشعري، حيث "يستعمل مختلف سبل الإضاءة والتعتيم والتقطيع والتركيب والإبراز والإهمال والتدقيق والتعميم حتى يزج بالأشياء في عالمها الجديد ويكسبها وظيفتها الجديدة ويحملها مختلف الأبعاد عبر ما يضيفه إليها من ظلال وفويرقات ومعان حافة ذات إيحاء"[3].

يفعل الشاعر ذلك معتمداً على علاقته الخاصة بالأشياء، فصلته بها ليست عفوية ولا بريئة؛ بل إنها "تختزل العديد من المناخات النفسية والاجتماعية والحضارية"[4].

ولذا فاق اهتمام ابن زيدون بالسيف اهتمامه بالكائنات المتحركة مجتمعة، فللأول حضور واضح في حياة المجتمع الأندلسي في تلك الفترة، وفي حياة الشاعر الخاصة، حيث إن حادثة اعتقاله جعلت عنقه قريباً جداً من سيف الجلاد، أما الكائنات الحية المتحركة التي عني بها الشاعر العربي قبل الإسلام وبعده، فلم تحظ من الشاعر الأندلسي باهتمام كبير؛ نظراً لغيابها عن حياته اليومية، وذلك يعني أن ثمة

---

(1) نفسه، ص28. الإفك: الكذب.

(2) نفسه، ص160. أنف الفحل لا يقرع: مثل يضرب للعظيم لا يضعف عزمه مهما نزلت به المصائب.

(*) يشمل مصطلح (الشيء) إضافة إلى الجوامد - الكائن الحي غير العاقل، وقد يشمل الإنسان أحياناً. ينظر الشيء بين الوظيفة والرمز، صلاح الدين بوجاه، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1993، ص14.

(3) المرجع نفسه، ص16.

(4) صلاح الدين بوجاه، الشيء بين الجوهر والعرض، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 993، ص15.

تطابقاً عميقاً "بين إحساس الإنسان بالعناصر وموقفه منها وبين الواقع المناخي والاجتماعي العام السائد في زمان ومكان محددين"[1].

(1) الشيء بين الجوهر والعرض، ص169.

الفصل الثالث

رمزية الذوات في النص الزيدوني

- مدخل (فاعلية الذوات وتفاعلها في النص الشعري)
- صورة الذات.
- صورة المرأة.
- صورة الممدوح.
- تركيب

مدخل

فاعلية الذوات وتفاعلها في النص الشعري

يقتضي الكشف عن الدلالات المتعددة التي يتفتق عنها النص الأدبي، النظر في بنيته، التي هي "جملة العلاقات التي تؤسس مجتمعة، النص ذاته، وترد في شكل كل متشابك"[1] ومن ثم "فإن دراسة البنية تعني، ضمنياً، الوقوف عند نظام الحركات (الذوات وطرائق حضورها وتفاعلها مع محيطها) أو استقراء العلاقات التي تتأسس داخل النص سواء بين الألفاظ أو الأشخاص، أو بين الصور وطرائق تأسيسها"[2].

وبالنظر في حركة النص الزيدوني يتضح أن الذوات التي تسيطر على مساحته، وتشغل بحركتها فضاءه الشعري، هي: ذات الشاعر، وذات المرأة، وذات الممدوح، وهي في حضورها المستمر والمتجدد، تفصح في كل نص عن سمات جديدة، تكمل السابقة أحياناً وتعارضها أحياناً أخرى، وهذا ما يسم كلاً منها بسمة الثراء غير المحدود، الناتج عن تعقدها وغموض موقفها، ثم إن التداخل بينها، والتفاعل بين خصائصها، يكشف في كل منها عن أبعاد إضافية ،تسهم في إضفاء صفة الاكتمال عليها، وتحديد موقفها إزاء بقية الذوات.

وليس بالضرورة أن يكون لهذه الذوات وجود تاريخي، فالنقد الأدبي لا يعنيه ذلك؛ لأن الشاعر يحملها أبعاداً وسمات وخصائص جديدة[3].

وكما تتفاعل الذوات فيما بينها، فإنها ترتبط أيضاً مع مكونات محيطها بأنظمة علاقات، يهدف العمل النقدي إلى الكشف عنها، مستخدماً في ذلك مناهجه المختلفة، وأدواته المتعددة، وتبدو هذه الأنظمة من خلال القراءة الأولى غير ملحوظة؛ لكنها تغدو بعد ذلك "بداهات ساطعة عن طريق تكييف مبدئي التداعيات الحرة والإصغاء العائم، إذ يمكن استخدام أي نص سياق تداع لآخر، كما تسمع كل قراءة في نص ما أصداء النصوص الأخرى"[4].

---

(1) في بنية الشعر العربي المعاصر، ص26.

(2) نفسه، ص26.

(3) يستر شد هذا الرأي بإشارة د. ريتاعوض إلى رمزية أسماء الأماكن في الشعر الجاهلي؛ تقول: "فتسمية الأماكن ليست من قبيل ما يسمى بولع الشاعر الجاهلي بالتفاصيل أو التزامه بما يطلق عليه اسم الواقعية، وليست تطويلاً بلا فائدة وضرباً من العي كما قال الباقلاني. والنقد الأدبي لا يعنيه إن كانت تلك الأماكن قد وجدت في الواقع أو لم توجد؛ لأن الشاعر يسبغ عليها دلالات جديدة، فيكون اختيار اسم بعينه أو تحديد مكان أمراً ذا دلالة". ينظر بنية القصيدة الجاهلية. الصورة الشعرية لدى امرئ القيس، ص189.

(4) مارسيل ماريني، بحث مترجم ضمن كتاب مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ت: د. رضوان ظاظا، مراجعة: د. المنصف الشنوفي، سلسة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، د.(ط)، 1997، ص99.

المبحث الأول

صورة الذات

ذات الشاعر رمز للتوهج والانطفاء

ألـم يـأن أن يبكـي الغمـام علـى مثلـي ويطلب ثأري البرق منصلت النصل؟

وهــلا أقامــت أنجــم الليــل مأتمــاً لتندب في الآفاق ما ضاع من نثلي؟

ولــو أنصــفتني وهــي أشـكال همتــي لألقـت بأيـدي الـذل لمـا رأت ذلــي

ولافترقــت ســبع الثريــا وغاضــها بمطلعها مـا فـرق الـدهر مـن شـملي

لعمــر الليــالي إن يكــن طــال نزعهــا لقـد قرطسـت بالنبـل فـي مقتـل النبـل

تحلــــت بـــــآدابي وإن مـــــآربي لسـانحة فــي عــرض أمنيــة عطــل

أخـــص لفهمـــي بـــالقلى وكأنمـــا يبيـت لـذي الفهـم الزمـان علـى ذحـل

وأجفــى علــى نظمــي لكــل قــلادة مفصــلة الســمطين بــالمنطق الفصــل

ولـو أننـي أسـطيع كـي أرضـي العـدا، شـريت بـبعض الحلـم حظـا مـن الجهـل

أمقتولـــة الأجفـــان مالـــك والهـــاً؟ ألـم تـرك الأيـام نجمـاً هـوى قبلـي؟

أقلـــي بكـــاءً لســـت أول حـــرة طـوت بالأسـى كشحاً علـى مضـض الثكـل

وفــي أم موســى عبــرة أن رمــت بــه إلـى الـيم فـي التـابوت فـاعتبري واسـلي

لعــل المليــك المجمــلَ الصــنعِ قــادراً لـه بعـد يـأس سـوف يجمـل صـنعاً لـي

ولله فينـــا علـــم غيـــب وحســـبنا بـه عنـد جَـوْر الـدهر مـن حكـم عـدل[1]

تظهر صورة الذات متأزمة منذ اللحظة الأولى، تستدر دموع الغيم على مأساتها الوجودية، حيث يستهل الشاعر صدر الطالع باستفهام إنكاري، يرتكز على عنصر الزمن، فالفعل (يأن)- الذي يلي حرفي الاستفهام والنفي، المجردين من الدلالة خارج التركيب، تتصل دلالته المعجمية بالآنية، وهي ومضة زمنية متجددة في كل لحظة، وترتبط دلالته النحوية - بوصفه فعلاً مضارعاً - بتجدد الحدث عبر الزمن.

ويتصل هذا الفعل بواسطة (أن) بفعلين مضارعين آخرين، هما (يبكي) و(يطلب) المرتبطين بحرف العطف (الواو)، والفعل (يبكي) فعل لازم، واللزوم صفة سلبية في الفعل، حيث إنه يكتفي بفاعله ولا يتعداه إلى نصب مفعول به، وهو أيضاً ذو دلالة سلبية، فالبكاء يوحي بالعجز والاستسلام للمصائب وعدم القدرة على المواجهة والتحدي، بينما الفعل (يطلب) فعل متعد، ويحمل دلالات السعي والقدرة على الإنجاز.

وبالنظر في حركة الفعلين يتبين أن فعل البكاء مسند إلى الغمام (جمع غمامة)، فالمسند إليه مؤنث، ومن صفاته السواد والتثاقل، بينما المسند إليه في الجملة الثانية (البرق) مذكر، ومن خصائصه الاندفاع والتوهج، ويلاحظ أن هناك تلازماً وتزامناً بين حركتي الفاعلين في الواقع، فالبرق يحدث عادة لحظة اصطدام غمامة بأخرى، ويتسبب عن ذلك سقوط المطر، وذلك انعكاس للتلازم والتزامن بين حركة الإناث المتثاقلات الملتحفات بالسواد يبكين القتيل، وحركة الذكور المتوهجين المندفعين في طلب ثأره.

وتتساند، في البيت الثاني، صور الظلام والموت والضياع، ليخيم على المشهد جو من الكآبة والحزن، ويلاحظ أن الفعلين (أقام)، (تندب) مسندان لفاعل واحد هو (أنجم) الذي يأتي في صيغة جمع القلة، ويكون فاعلاً لثلاثة أفعال في البيت الثالث، هي (أنصف)،(ألقى)،(رأى) ويلاحظ أيضاً أن فعلين من الأربعة التي أتت في صيغة الماضي، ذات دلالة إيجابية، بينما تتراوح دلالة الفعلين (ألقى)، (رأى) بين السلب والإيجاب، في حين يؤكد الفعل المضارع الوحيد فعل الموت ولا ينفيه.

إن فاعلية الأنجم وإيجابيتها، تقتصر على الزمن الماضي، أما في الحاضر فإن إضافتها لـ(الليل) تحمل معاني التبعية والانقياد، ويوحي التقابل الذي يحدثه الشاعر بين

---

(1) النص بديوانه، ص43 . وهو من بحر الطويل .
المفردات: نثلي: من نثل الجراب: استخرج ما فيه، ويعني هنا ما اكتسبه من منصب ووجاهة - سبع الثريا: نجومها السبعة - غاضها: أخفاها - نزعها: نزع من القوس: رمى، أراد رمي الليالي إياه بالمصائب - قرطست: أصابت - عطل: خالية، جديدة - ذحل: ثأر = = المقتولة الأجفان: التي في أجفانها فتور وذبول - الواله: الشديدة الحزن - طوى كشحاً عن الشيء: قاطعه وأعرض عنه - المجمل الصنع: المحسن وصاحب الفضائل .

(همته) و(الأنجم) في قوله: (وهي أشكال همتي) بأن زمن التألق قد تولى، ليحل محله زمن رديء تتسم فيه الذات بالخمول والضعف.

وتظهر صورة الذات، في البيت الرابع، وقد تشظت بفعل الدهر - العدو الشرس للشاعر - ويوحي إسناد الفعل (افترق) إلى النجوم السبعة المسماة بـ(الثريا) بتوهج الذات لحظة الانفجار، أما الفعل (غاض) فمن دلالاته الاختفاء والامحاء[1]، ويفيد قوله (بمطلعها) أن توهج الذات وانطفاءها قد حدثا بالمكان نفسه، وهو موطن الشاعر ومحل إقامته.

وتبرز صورة الليل ثانية، في البيت الخامس، بصيغة الجمع؛ إن قوى الظلام تتكالب على الشاعر، لتنتهي منه دفعة واحدة؛ لكن الشاعر ليس خصماً سهلاً يمكن القضاء عليه بسهولة، فصيغة (طال نزعها)توحي بأن الشاعر قد استطاع الصمود لمدة طويلة، قبل أن تصيبه النبال في موضع النبل منه.

ويكشف البيت السادس عن مفارقة، حيث تتحول هزيمة الشاعر إلى نصر، فالليالي لم تلونه بلونها كما هي عادة المنتصر، وإنما تأثرت به، وتحلت بآدابه، وذلك ما يدفعه إلى التفكير في غايات جديدة، لا يتطلع إليها إلا ذوو الهمم العالية من أمثاله.

ويبدأ البيت السابع بالفعل (أخص)، وينبئ استخدام الفعل بصيغة المبني للمجهول عن الجهل بهوية الفاعل، وذلك يوحي بأن أعداء الشاعر يكيدون له سراً، ولا يستطيعون مواجهته، وهذا يدل على اتصافهم بالجبن والنذالة معاً، وتوحي دلالة الفعل بتميز الشاعر عن الآخرين، فهو مخصوص بالعداء، ليس لضعته، وإنما لتفوقه الذي يفهم من قوله (لفهمي).

وتبرز، في الشطر الثاني من البيت، صورة الدهر مرة أخرى، وإن بتسمية مختلفة، حيث يطلق عليه الشاعر هنا اسم (الزمان)، ويسند إليه الفعل المضارع (يبيت) ويتعلق بهذا الفعل الاسم المجرور (ذحل) الذي يعطي معنى الثأر، وذلك يوحي بأن الزمان يسهر الليالي، يخطط لطريقة يتمكن بها من القضاء على ذوي الفهم ومن بينهم الشاعر.

وينبئ الفعل (أجفى) المبني للمجهول، الذي يبدأ به البيت الثامن، عن فشل الشاعر في تحقيق التواصل مع الآخرين، ليس لمجرد كونه مختلفاً؛ بل لتميزه، الذي يجعل الخاملين - نتيجة عجزهم عن مواكبته - لا يكتفون بمقاطعته؛ بل ويكيدون له متى سنحت لهم الفرصة، ففي كل العصور يجد الشخص المتفوق، المرهف، المبدع، نفسه "غريباً بين أوساط الناس الذين تتجاذبهم الأطماع والأهواء"[2]، ويرمز ذكر القلادة المفصلة السمطين للوضوح الذي يقابله الآخرون عادة بسلوك عدواني خبيث؛ أما (المنطق الفصل) فيحمل دلالات الثبات على الموقف، والقدرة على تحمل النتائج.

---

(1) ينظر لسان العرب، مادة (غيض).

(2) عزيز السيد جاسم، الاغتراب في حياة وشعر الشريف الرضي، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، د (ط، ت)، ص29.

ويبرز البيت التاسع عجز الشاعر عن التماهي مع الواقع السيئ، على الرغم من أنه يحاول ذلك، ويبلغ ثقل الواقع عليه حداً يجعله يفكر في إرضاء الأعداء، عن طريق التخلي عن بعض مبادئه؛ لكن ذلك يظل على مستوى التفكير فقط، ولا يدخل حيز التنفيذ.

وفي البيت العاشر يخاطب الشاعر المرأة بقوله (أمقتولة الأجفان)، والمقتولة الأجفان - كما يقول شارح الديوان - هي "التي في أجفانها فتور وذبول"[1]. إن الشاعر يرى صورته في عيني المرأة، لقد أصابه الوهن والإعياء، ولم يعد في مقدوره إظهار التماسك، وينطوي الاستفهام الإنكاري على شعور بعبثية الحياة، فلا شيء يستحق الحزن، وما حدث لم يكن صدفة ،وليس شيئاً مستغرب الحدوث.

ويختزل الشطر الثاني من البيت مأساة الشاعر في صورة مكثفة، تدور حولها كل الصور الجزئية في النص؛ يقول: "ألم ترك الأيام نجماً هوى قبلي؟". إن ذات الشاعر التي كانت متوهجة تعترف أخيراً بالانطفاء، بعد أن قاومته كثيراً، وإسناد الفعل (ترى) إلى (الأيام) يحمل في طياته دلالات متعددة، يمكن الكشف عنها من خلال إدراك العلاقة التي تربط لفظ (الأيام) بلفظي (الدهر) و(الزمان)، وتتجلى هذه العلاقة في دلالة كل لفظ من هذه الألفاظ على الزمنية، وفي الموقف العدائي الذي يتخذه كل منها من الشاعر، لقد بدأ الشاعر حياته متألقاً؛ لكن مرور الوقت وتتالي المصائب كانا يضعفان هذا التألق تدريجياً، إلى أن وقعت الذات في فخ الإحباط واليأس.

وتظهر ثانية صورة الأنثى الباكية، لتربط أول النص بآخره، موحية بأن المساحة الزمنية التي يشغلها الإنسان حياً محصورة بين لحظتي عدم، ولأن هذه حقيقة، ولأن الحقيقة لا تدعو للبكاء مهما كانت قاسية، فإن الشاعر ينهى المرأة عن هذا الفعل السلبي، ويطلب منها مقابل ذلك أن تكون أكثر فاعلية وإيجابية إزاء موقف كهذا، فكتمان الحزن، والظهور بمظهر المتجلد الصابر، أكثر جدوى من الاستسلام للمصيبة.

ويستحضر الشاعر، في البيت الحادي عشر، صورة من التراث الديني، موظفاً إياها في دلالتين متقاطعتين، الأولى: أن صاحبة الصورة، وهي (أم موسى) قد خلدت ذكرها بموقفها الشجاع تجاه ابنها، والشاعر الذي أصابه الانطفاء (وهو المعادل الموضوعي للموت) ينشد الذكر الحسن، والاعتراف بماضيه المشرق، أما الثانية: فهي دعوة المرأة للاقتداء بها، والاعتبار بمأساتها.

ثم يتوجه الشاعر، في البيتين الأخيرين، إلى الذات الإلهية، التي لا ملجأ للذات البشرية إلى سواها، في الظروف القاتمة، فهي القادرة على إحالة سواد الزمن - عندما يسود - إلى بياض ناصع.

---

(1) ديوان ابن زيدون، شرح د. يوسف فرحات، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، 1991، ص240.

مـن يسـأل النـاس عـن حـالي فشـاهدها محـض العيـان الـذي يغنـي عـن الخبـر

لـم تطـو بـرد شـبابي كبـرة وأرى بـرق المشيب اعتلـى فـي عـارض الشـعر

قبـل الثلاثـين إذ عهـد الصـبا كثـب وللشـبيبة غصـن غيـرُ مهتَصَـر

هـا إنهـا لوعـة فـي الصـدر قادحـة نـار الأسـى ومشـيبي طـائر الشـرر

لا يهنـئ الشـامت المرتـاح خـاطره أنـي معنـى الأمـاني ضـائع الخطـر

هـل الريـاح بـنجم الأرض عاصـفة أم الكسـوف لغيـر الشـمس والقمـر؟[1]

يظل السؤال هو الطريق إلى المعرفة؛ ولكن عندما تكون المعرفة متحققة يصبح السؤال نوعاً من العبث، والشاعر، في البيت الأول، ينصح من يفكر في السؤال عن حاله أن يعدل عن ذلك، فشاهد الحال واضح للعيان، ولا حاجة لأحد بأن يتكبد عناء السؤال عنه؛ إن ذات الشاعر تقطر مرارة وحسرة على ما آل أمرها إليه.

في البيتين الثاني والثالث تنتظم الألفاظ: شبابي، كبرة، المشيب، الثلاثين، عهد الصبا، الشبيبة، في عقد الزمن، ويكشف انتظامها عن الذعر الذي أصاب ذات الشاعر التي يسيطر عليها هاجس انحسار الحياة وإدبارها، فيحاول التغلب على هذه الفكرة بخدعة لفظية، حيث يعرض الفعل المضارع (تطو) للنفي بـ(لم)؛ لكن الخدعة لا تصمد أمام الحقيقة المرئية، فالفعل (أرى) المتعدي إلى المفعول به المركب تركيباً إضافياً (برق المشيب) يوحي بأن الرؤية قد وقعت، ولم يعد ثمة مجال لتكذيب الخبر، وبخاصة أن المرئي ليس من الأمور التي يمكن خفاؤها أو إخفاؤها.

ويبدأ الشاعر البيت الرابع بزفرة يحاول أن يحملها كل ما ينوء به قلبه من أسىً؛ لكن النار المتقدة داخله لا يمكن أن تنطفئ بهذه السهولة، فضياع ما لا يمكن تعويضه يورث في الصدر حرقة مزمنة، يرفض سعيرها الانطفاء، ويوحي توظيف اسم الفاعل المؤنث (قادحة) بتجدد (الألم) كلما تجدد التفكير في المصيبة التي وقعت دون أن تترك للشاعر فرصة اجتنابها أو تداركها، ويبين قوله: (ومشيبي طائر الشرر)، والذي يعد تكراراً لما ورد تلميحاً في البيت الأول، وتصريحاً في البيت الثاني، حجم الكارثة، ومدى أثرها في نفس الشاعر.

---

(1) النص بديوانه، ص36،37 . وهو من بحر البسيط .
المفردات: العارض: صفحة الخد - كثب: قريب - غصن غير مهتصر: غصن غير مكسور - المعنى: المتعب - الخطر: المقام، المنزلة - نجم الأرض: نباتها.

وفي البيت الخامس يحدث الانتقال من أثر الحدث في نفس الشاعر إلى أثره في نفس الآخر، الذي لابد أن يكون شامتاً ومتشفياً بعد أن واتته فرصة ذلك، ولتهوين الأمر كله على نفسه، ينهى الشاعر الآخر عن الشماتة به، على الرغم من اعترافه بأنه أصبح عاجزاً عن تحقيق أمانيه وغاياته التي يتطلع إليها.

وفي البيت الأخير يفحم الشاعر الشامتين بتذكيرهم بأن الرياح لا تعصف بالنبات القصير المتصل بالأرض؛بل بالمرتفع الشامخ الذي يكون دائماً عرضة للحوادث الكبيرة، وأن الكواكب غير المتألقة ليست عرضة للكسوف، ثم إن أحداً لا يعيرها اهتماماً ولا انتباهاً، فما أصابه - إذن - لا يصيب إلا الكائنات العظيمة من البشر والشجر والأجرام السماوية.

يؤكد هذا النص القطيعة بين ماضي الذات وحاضرها، بين أمسها المضطرم بالآمال والطموحات الكبيرة، ويومها الذي تقع فيه الذات فريسة لاجترار خيبة أملها في الحياة والبشر، وإذا كان النص الأول قد شهد مقاومة يائسة من الذات للانطفاء، فإنها في هذا النص تعلن استسلامها منذ اللحظة الأولى، مؤكدة أن غدها أصبح مجرد يوم آخر من أيام العذاب والألم.

مالي وللأيام لج مع الصبا عدوانها فكسا العذار مشيباً

محقت هلال السن قبل تمامه وذوى بها غصن الشباب رطيباً

لألم بي ما لو ألم بشاهق لانهال جانبه فصار كثيباً

فلئن تسمني الحادثات فقد أرى للجفن في العضب الطريرِ ندوباً[1]

(1) النص بديوانه، ص24،25 . وهو من بحر الكامل .
المفردات: لجّ: تمادى - العذار: الشعر المحاذي للأذن - محقت: محت - رطيباً: ناضراً - شاهق: جبل عال - الكثيب: تل من الرمل - تسمني الحادثات: تنزل بي مكروهاً - الجفن: غمد السيف - العضب: السيف - الطرير: المحدد - الندوب: آثار الجراح .

يفتتح الشاعر النص مستنكراً محتجاً؛ لكن صوت احتجاجه يأتي واهناً ضعيفاً، فالمدود العشرة، التي يتضمنها البيت الأول ،تخرج محملة بزفرات إنسان محبط، تكاثرت هزائمه، ولم يبق أمامه سوى الاستسلام.

هذه الدلالات لا تؤديها المدود وحدها؛ بل متضافرة مع إيحاءات المفردات، فالاستفهام الإنكاري الذي يجعل من الزمن موضوعاً له، يؤيد هذا التفسير، والزمن كما يصوره البيت يبدو مقاتلاً شرساً ومحنكاً؛ لأنه اعتمد في هزيمته للشاعر على عنصري المباغتة والاستمرار، فقوله: (مع الصبا) يحيل على السرعة والمفاجأة، فالصبا مرحلة مبكرة من عمر الإنسان، ويتصف الصبي بعدم اشتداد العود؛ أي أنه ليس مؤهلاً بعد لدخول معترك الحياة، وهذا يعني أن الزمن باغت الشاعر في وقت مبكر قبل أن ينهي استعداداته للمواجهة، أما قوله: (لجّ..... عدوانها) فيؤدي دلالة الاستمرار ومواصلة القتال دون إعطاء فرصة التقاط الأنفاس وإعادة تنظيم الصفوف للعدو المصاب بالذهول من وقع المفاجأة غير السارة، ويحيل قوله: (فكسا العذار مشيباً) على أن الهزيمة كانت ساحقة، فالفعل (كسا) يفيد الشمول، بمعنى أن المعركة لم تترك له شيئاً يعول عليه، ويحمل لفظ (المشيب) دلالات الانطفاء والتهيؤ للاستسلام.

وإذا كان البيت الأول قد أجمل تصوير آثار الصراع، فإن البيت الثاني يفصل ما أجمله سابقه، حيث يفتتح الشاعر شطري هذا البيت بفعلين ماضيين هما (محق) و(ذوي)، ويؤدي كلاهما دلالة سلبية، فالفعل (محق) المسند إلى (هلال السن) الذي يتصف بالضياء وعدم الاكتمال، يحيل على دلالة المحو والإزالة قبل انتهاء الإنجاز، فالذات التي أنهت المرحلة أو المراحل الأولى من الاستعداد للنزال بتألق، انطفأت تماماً بفعل الصراع غير المتكافئ، الذي أجبرت على خوضه في توقيت مبكر، ومن ثم فهو غير مناسب بالنسبة لها، يؤكد ذلك قوله: (قبل تمامه)، ويدعم ذلك أيضاً الصورة التي يتضمنها الشطر الثاني من البيت، حيث يظهر فيها (غصن الشباب) الذي يتصف بالاخضرار والنضرة وقد أحيل إلى غصن ميت، فالفعل (ذوى) يحمل دلالة الذبول، وهو المعادل الموضوعي للموت.

يحاول الشاعر، في البيت الثالث، تبرير الهزيمة، والتأكيد على أن معطيات الصراع كانت كلها ضده، وأن ذاته لا تتسم بالضعف، فما حل بساحتها يعجز عن التصدي له من كان مكتمل القوة والاستعداد، يفيد ذلك لفظ (شاهق) الموظف هنا بدلالته على القوة والارتفاع والقدرة على الصمود، أما لفظ (انهال) فيؤكد الانهيار الممكن ،والانهيار الكائن، حيث يتعلق الممكن بالجبل، والكائن بالذات، ويفصل الفعل (صار) بين لفظي (شاهق) و(كثيباً) موضحاً أن التحول كان في الاتجاه السلبي تماماً، وأن مشروع الأمل لم يقدر له اكتمال التنفيذ، على الرغم من النجاح الباهر الذي حققه

الأولى، حيث أحالته النوازل المتتالية إلى تل من الرمل تذروه الرياح.

تبحث الذات المنهكة، في ختام المشهد، عما يخفف الأسى عنها، ويخفف من أثر الصدمة عليها، فلا تجد سوى (الغمد) شريكاً في المأساة، فعلى الرغم من كونه (الغمد) يؤدي دوراً إيجابياً بوصفه حافظاً للسيف، فإنه أول المتضررين من هذا الدور، وأكثرهم عرضة للجراح؛ بل وإصابة بها، بفعل المحمول نفسه.

تظل صورة الذات محافظة على وضعها الثابت، بوصفها رمزاً لـ(التوهج والانطفاء)، حيث تحظى كل محاولاتها الجادة للتألق والإشعاع بنجاح آني ما يلبث أن ينتهي بفشل ذريع آخر الأمر، وتؤدي الظروف المحيطة في المشاهد الثلاثة دور المعوق أمام مسيرة النجاح والمجد، التي تتهيأ الذات بقوة لبلوغها، مسخرة بذلك كل إمكاناتها، لتكون المسافة دائماً بين ما هو كائن وبين ما ينبغي أن يكون أكبر من إمكانية التفكير في محاولة اجتيازها، وذلك ما يجعل الذات تعلن في نهاية كل مشهد استسلامها وفشلها في تحقيق طموحاتها الكبيرة، ضاربة عرض الحائط بالمبدأ الذي يقول: "الطموح شرعي مهما كبرت غايته ومهما صعبت ظروفه"[1].

(1) في معرفة النص، ص15.

المبحث الثاني

صورة المرأة

المرأة رمز للوضوح والغموض

هـذا الصـباح علـى سـراك رقيبـاً فصـلي بفرعـك ليلـك الغربيبـا

ولـديك أمثـال النجـوم قلائـد ألفـت سـماءك لبـة وتريبـاً

لينـب عـن الجـوزاء قرطـك كلمـا جنحـت تحـث جناحهـا تغريبـاً

وإذا الوشـاح تعرضـت أثنـاؤه طلعـت ثريـا لـم تكـن لتغيبـا

ولطالمـا أبـديت إذ حييتنـا كفـا هـي الكـف الخضـيب خضـيبا

* * *

أظنينـة دعـوى البـراءة شـأنها أنـت العـدو فلـم دعيـت حبيبـاً

مـا بـال خـدك لا يـزال مضـرجاً بـدم ولحظـك لا يـزال مريبـاً

لـو شـئت مـا عـذبت مهجـة عاشـق مسـتعذب فـي حبـك التعـذيبا

ولزرتـه بـل عدتـه إن الهـوى مـرض يكـون لـه الوصـال طبيبـاً

مـا الهجـر إلا البـين لـولا أنـه لـم يشـح فـاه بـه الغـراب نعيبـاً

ولقـد قضـى فيـك التجلـد نحبـه فثـوى وأعقـب زفـرة ونحيبـاً

وأرى دمـوع العـين لـيس لفيضـها غـيض إذا مـا القلـب كـان قليبـاً[1]

(1) النص بديوانه، ص22-24. وهو من بحر الكامل .

ينفتح المشهد على ضوء الصباح، ويقابله، في الشطر الثاني من البيت، ظلام الليل، تتوسط المرأة هذا المشهد، الذي تتدافع فيه قوتان، تبغي إحداهما كشف موقف المرأة من الشاعر، كما يوحي بذلك لفظ (رقيبا)، أما الثانية فمهمتها المحافظة على غموض هذا الموقف.

يدعم هذا الافتراض ما يحمله لفظ الصباح من دلالات الظهور والبيان، بينما يتفتق لفظ الليل عن دلالات الحجب والستر، وتتدخل صورة الشعر الأسود التي ترتبط بصورة الليل بحرف الجر (الباء)، والباء "هامشية في دورها وتشير إلى حيز ضيق في معظم استعمالاتها فهي أداة إيصال في مثل (كتبت بالقلم)، وذات دلالة على العرضية والجانبية في مثل (مررت به)، وهي تمثل بعداً واضحاً بين الذات والموضوع الذي تتناوله"[1].

إن هذا التواصل الهش بين الشعر والليل، يقابله تآلف من نوع آخر، حيث تعج بقية أبيات هذا المقطع بالصور الشعرية التي تعتمد في تشكيلها على مصادر الإضاءة، ففي البيت الثاني يصادفنا تشبيه القلائد بالنجوم، وكلاهما يوحي بالإشعاع، الذي يسيطر على مساحة كبيرة من الحيز المكاني للمشهد، وما يوهم به لفظ (لديك) من امتلاك المرأة لهذه العناصر، ينفيه قوله "ألفت سماءك لبة وترباً" الذي يوحي بأن المرأة محاصرة بالنور، فقد أحاط بعنقها، واستقر على صدرها، وانتشر في سمائها.

لكن الشاعر لا يكتفي بذلك، فيستعين بالجوزاء، وقرط المرأة، ويلاحظ ارتباط هذه الصورة بسابقتها، والصورة التي تليها، والتي تتشكل من معطيين حسيين هما وشاح المرأة والثريا، ففي كل صورة من هذه الصور الثلاث نجد معطىً حسياً مقره السماء يرتبط بآخر مكانه جسد المرأة، ويحقق التآلف بين هذه العناصر غاية الشاعر، حيث تضاء الصورة أمامه تماماً، بعد أن كان يلفها الغموض الذي توحي به الومضة الاسترجاعية التي يختم بها الشاعر المقطع الأول، إذ ينبثق في ذهن الشاعرمشهد من الماضي، يتمحور حول صورة الكف المخضب، الذي تلوح به المرأة للشاعر، ويعطي الخضاب معنى التلون الذي تتفتق عنه دلالات الغش والخداع، لقد كان الشاعر مخدوعاً في المرأة؛ لكن التجربة أنارت عقله، وأصبح أكثر قدرة على رؤية الأمور على حقيقتها.

المفردات: سراك:سيرك - الفرع: الشعر - الغربيب: الشديد السواد - اللبة: النحر - الترب: موضع القلادة من الصدر - الجوزاء: نجم يظهر في وسط السماء - جنحت: مالت، انحرفت - الوشاح: نسيج عريض يرصع بالجواهر وتشده المرأة بين كتفيها وخصريها - تعرضت أثناؤه: تمايلت نواحيه - الخضيب: المخضب المصبوغ - أظنينة: أصاحبة الظن - عدته، عاد المريض: زاره لمؤاساته - الوصال: اللقاء - لم يشح: لم يفتح - نعيباً: منذراً بالفراق - التجلد: التصبر - ثوى: ذبل ومات - غيض: نقص - قليب: بئر .

(1) كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، دار العلم للملايين، ط3، 1984، ص197.

ينفجر الشاعر صارخاً في وجه المرأة منذ بداية المقطع الثاني، مواجهاً إياها بحقيقتها وحقيقة موقفها منه، فهي كاذبة وعدائية، وهذه الحقيقة التي يكشفها بعد أن يكتشفها تجعله في حالة ذهول؛ لذا يطرح استغرابه في الاستفهام الإنكاري "فلم دعيت حبيباً؟ ".

في البيت السابع يقدم الشاعر الأدلة المادية التي تثبت إدانتها، كما تثبت ثباتها على موقفها، فتضرج وجهها باللون الأحمر، الذي هو "لون هجومي، يرمز إلى القوة والقدرة على الصمود"[1] يؤكد عدائيتها، وإصرارها على التحدي، أما حركة عينيها فتوحي بأنها مازالت تخطط لأعمال عدائية أخرى.

ولا يملك الشاعر، في البيت الثامن، أمام هذا الإصرار وأمام هذا التحدي إلا أن يلين، فينتهج أسلوب الاستعطاف، ويقر بأنه راض بالعذاب في حبها.

في البيت التاسع يستجدي الشاعر الوصال؛ لأنه مرغم على ذلك، فـ(الهوى مرض) ولا علاج له إلا الوصال.

وفي البيت العاشر ترتبط صورة الفراق بصورة الغراب، والأخير موظف هنا بدلالة لونه، فالأسود "كابوس لوني يرمز إلى عدم وجود اللون، (.....)، ويستعمل للحزن لعدم وجود الميول النفسية لدى الإنسان"[2]، وهذا ما يحيل الفراق إلى معادل موضوعي لليأس والإحباط.

وفي البيتين الأخيرين يصرح الشاعر بنفاد صبره، ويتحول المشهد إلى لوحة بائسة يظهر فيها الشاعر باكياً- والبكاء يرمز للعجز والاستسلام – نادباً حظه التعس، فرؤية الأمور على حقيقتها لا تصل بالإنسان دائماً إلى نتائج إيجابية، فثمة نوع من الحقائق يمثل خفاؤه عن الإنسان مصدراً للراحة، ويكون اتضاحه وجلاؤه سبباً في شقاء الإنسان وتعاسته.

المرأة رمز للارتياح والتعب

إليك من الأنام غداً ارتياحي وأنت على الزمان مدى اقتراحي

وما اعترضت هموم النفس إلا ومن ذكراك ريحاني وراحي

فديتك إن صبري عنك صبري لدى عطشي على الماء القراح

ولي أمل لو الواشون كفوا لأطلع غرسه ثمر النجاح

وأعجب كيف يغلبني عدو رضاك عليه من أمضى سلاح

(1) الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس، ص30.
(2) نفسه، ص30.

* * *

ولمـــا أن جلتـــك لـــي اختلاســـاً أكـــف الـــدهر للحـــين المتـــاح

رأيـــت الشـــمس تطلـــع مـــن نقـــاب وغصـــن البـــان يرفـــل فـــي وشـــاح

فلـــو أســـطيع طـــرت إليـــك شـــوقاً وكيـــف يطيـــر مقصـــوص الجنـــاح؟

علـــى حـــالي وصـــال واجتنـــاب وفـــي يـــومي دنـــو وانتـــزاح

وحســـبي أن تطالعـــك الأمـــاني بأفقـــك فـــي مســـاء أو صـــباح

فـــؤادي مـــن أســـيً بـــك غيـــر خـــال وقلبـــي عـــن هـــوى لـــك غيـــر صـــاح

وأن تهـــدي الســـلام إلـــيَّ غبـــاً ولـــو فـــي بعـــض أنفـــاس الريـــاح[1]

يستهل الشاعر هذه القصيدة بقوله (إليك)، و(إلى) حرف جر (يدل على انتهاء الغاية)[2]، والكاف ضمير مخاطب مشار به إلى المرأة التي تنتهي عندها غاية الشاعر، وهو يقابل بين الضمير المتصل (الكاف) وبين الضمير المنفصل (أنت)، وكلاهما دال على المرأة بوصفها ملاذ الشاعر وموطن راحته، ويعمد الشاعر إلى المقابلة بين (الأنام) و(الزمان)بوصفهما المصدرين الرئيسين لهمومه ومتاعبه.

وإذا كان الارتياح يتضمن وجود التعب والهم، فقد صرح الشاعر، في البيت الثاني، بما ألمح إليه في البيت الأول، ويوحي لفظ (اعترضت) بأن الهموم قد اكتشفت غياب المرأة فاعترضت طريق الشاعر، مما يحمله على الاستنجاد بذكرى المرأة لطرد سحابة الهم التي خيمت على صدره، فيغدو حضور المرأة الوهمي مصدراً للانتعاش والسكر / النشوة.

وينجح الشاعر في التخلص من همومه؛ ولكن إلى حين، إذ ما يلبث أن يعود صارخاً من نفاد الصبر، ويضفي ذكر العطش على المشهد دلالات الجدب الذي يغالبه الشاعر، فنفسه مازالت تتأرجح بين الأمل واليأس.

---

(1) النص بديوانه، ص403،404. وهو من بحر الوافر.
المفردات: راحي: خمري - القراح: الصافي - الواشون: النمامون - جلتك: كشفتك - اختلاساً: سلباً وبعجلة - الحين: الهلاك - يرفل: يمشي بخيلاء - مقصوص الجناح: إشارة إلى عجزه - انتزاح: ابتعاد - غبًّا: تباعاً.

(2) بهاء الدين عبد الله بن عقيل، شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك، تحقيق: محمد محي الدين عبدا لحميد، دار الفكر للطباعة والنشر، د(ط)، 1985، ج3، ص 17.

ويتخذ الأنام - بوصفهم أحد مصادر الهم - شكلاً واضحاً، حيث يسميهم (الواشون)، وتتدخل الصورة الاستعارية لتسبغ على البيت جواً من التفاؤل المشروط، ولتحول المرأة إلى رمز للإخصاب الذي يؤدي إلى النجاح، ومن ثم إلى جلب الارتياح إلى نفس الشاعر.

وهنا تصل الصورة الإيجابية للمرأة حد الكثافة، فهي المعادل الموضوعي للإخصاب والنجاح والارتياح والأمل.

لكن المقطع الثاني، الذي يبدأ من البيت الخامس، يكشف عن صورة مناقضة للمرأة، يتجلى ذلك منذ البيت الأول من هذا المقطع، فالمرأة التي تجلت سنداً للشاعر في محنته، تتخلى عنه الآن لتنضم إلى صف أعدائه، حيث يشكل رضاها عنهم أمضى الأسلحة التي يحقق بها العدو انتصاره على الشاعر.

وتتجلى المرأة أخيراً للشاعر، ويتحقق حضورها الفعلي ليس بإرادتها وإنما بإرادة الدهر؛ ولكن لماذا يحقق الدهر أمنية الشاعر التي طالما انتظرها وهو مصنف ضمن أعدائه؟! الصورة البلاغية تكشف عن الطريقة التي استخدمها الدهر في هذه العملية، وتكشف - من ثم - عن السبب الذي جعل الدهر يفعل ذلك، فالفعل (جلا) ينبئ عن الظهور الواضح المفاجئ، والمصدر (اختلاساً) يوحي بالاختفاء السريع، وإسناد الفعل (جلا) إلى (أكف الدهر) يوحي بقسوة هذا الخصم، الذي يضع أمنية الشاعر أمامه فجأة ويسحبها بسرعة، معتمداً على عنصر المفاجأة في الظهور والاختفاء لإرهاق خصمه المنهزم، وحمله على الاستسلام، وعلى الرغم من وعي الشاعر بذلك الذي يؤكده قوله (للحين المتاح) إلا أنه لم يعد يملك من أمره شيئاً، فالأمر تعدى القدرة على الإنجاز، ويكون رد الفعل الوحيد الذي كان بإمكان الشاعر القيام به هو الانبهار.

يتطلع الشاعر منبهراً إلى المرأة التي تجلت له بعد اختفاء، ويضفي تعبير طلوع الشمس على المرأة دلالات التوهج والإضاءة، لقد كان الشاعر في حاجة إلى هذا التوهج عندما كان قادراً على الصراع، أما الآن وقد أقر بالهزيمة فإن هذه الدلالات الإيجابية تحقق نتائج سلبية على نفس الشاعر المنكسرة، ويشمل المشهد صورة النقاب الذي يدل على الاختفاء والاحتجاب، لقد كان يخفي حقيقة موقف المرأة منه، وعندما اتضحت حقيقتها كان الوقت قد فات.

تدعم الصورة البلاغية الثانية ما كشفت عنه الأولى، فالمرأة تتثنى وتتبختر إمعاناً في إيذاء الشاعر، وتأكيداً على أنها ضده وليست معه، لقد أسهم رضاها عن أعدائه في تحقيق انتصارهم عليه، أما شماتتها من الشاعر فكانت القشة التي قصمت ظهر البعير.

لقد انهار الشاعر تماماً؛ لكنه لا يحقد على من كانت سبباً في انهياره، فلا تزال منزلتها في نفسه رفيعة برغم كل ما فعلته به، حيث توحي عبارة (طرت إليك) بالسمو والرفعة؛ لكن الشاعر لم يعد يقوى حتى على الوقوف، قلبه فقط مازال يخفق بالشوق، وتوحي عبارة (وكيف يطير مقصوص الجناح؟) بالعجز عن الحركة؛ إن غياب المرأة بعد ظهورها المفاجئ يشل حركة الشاعر ويبقيه عاجزاً.

يحاول الشاعر أن يتشبث بفكرة اللقاء؛ لكنها فكرة قلقة، يتجاذبها الوصال والاجتناب، ويتقاذفها الدنو والابتعاد، غير أن ذلك لا يستمر طويلاً، فالشاعر بدأ يعي أنها فكرة مستحيلة، وأن عليه أخيراً أن يرضخ للأمر الواقع.

يعترف الشاعر بعجزه التام وتصبح أمنيته الوحيدة أن تظل المرأة متطلعة إلى المستقبل بعينين التفاؤل، وأن تتفتح آفاق الأمل في سماء حياتها، وأن تخترق أمنياتها جدار الزمن، دون أن تتأثر بالنكسات التي يوحي بها ذكر المساء، وأن تزداد إشراقاً بالانتصارات التي يدل عليها لفظ الصباح.

ثم يطلق الشاعر زفراته الأخيرة، معلناً بذلك عن انتهاء الصراع لغير صالحه، وتسيطر صورة قلب الشاعر على هذا المشهد، وتنجح المقابلة التي يحدثها الشاعر بين لفظي (فؤادي) و(قلبي) في إبراز صورة القلب منشطراً إلى شطرين، أحدهما مليء بالأسى، وثانيهما يخدره الهوى، مما يشعر الشاعر بالاضمحلال ويحمله على الاستنجاد بالمرأة لتنظر إليه بعين العطف.

يلجأ الشاعر، في البيت الأخير، إلى استجداء (السلام) وهو رمز التواصل والود، ومن ثم فهو دليل استمرارية الحياة، ولأنه يخشى أن يقابل طلبه بالرفض، يعلن أنه يرضى به متقطعاً، ومرسلاً مع الرياح، فالمهم لديه الآن أن يشعره أحد بوجوده ولو بطريقة مبتسرة.

المرأة رمز للذة والألم

ما للمدام تديرها عيناك فيميل في سكر الصبا عطفاك

هلا مزجت لعاشقيك سلافها ببرود ظلمك أو بعذب لماك

بل ما عليك وقد محضت لك الهوى في ان أفوز بحظوة المسواك

ناهيك ظلماً أن أضربي الصدى برحاً ونال البرء عود أراك

واهـــاً لعطفـــك والزمـــان كأنمـــا صـــبغت غضـــارته ببـــرد صـــباك

والليـــل مهمـــا طـــال قصـــر طولـــه هـــاتي وقـــد غفـــل الرقيـــب وهـــاك

ولطالمـــا اعتـــل النســـيم فخلتـــه شـــكواي رقـــت فاقتضـــت شـــكواك

إن تـــألفي ســـنة النئـــوم خليـــة فلطالمـــا نـــافرت فـــيّ كـــراك

أو تحتبـــي بـــالهجر فـــي نـــادي القلـــى فلكـــم حللـــت إلـــى الوصـــال حبـــاك

أمـــا منـــى نفســـي فأنـــت جميعهـــا يـــا ليتنـــي أصـــبحت بعـــض منـــاك

يـــدنو بوصـــلك حـــين شـــط مـــزاره وهـــم أكـــاد بـــه أقبـــل فـــاك

ولـــئن تجنبـــت الرشـــاد بغـــدرة لـــم يهـــو بـــي فـــي الغـــي غيـــر هـــواك[1]

* * *

يستهل الشاعر القصيدة بذكر الخمرة، بوصفها رمزاً للنشوة واللذة، وترتبط صورة الخمرة بصورة عيني المرأة، ويتعانق الفعلان المضارعان، (تديرها) و(يميل) بواسطة (الفاء)، والفاء حرف عطف يفيد الترتيب والتعقيب، وهذا يوحي بأن دوران الخمرة في الرأس يعقبه الميلان والرقص، مما يجعل الشاعر يرغب في أن يمتزج كل ذلك بالتواصل الجسدي، حتى تحقق دورة الانتشاء اكتمالها، ويضفي ذكر لفظ (عاشقيك) بصيغة الجمع على المشهد جو الخلاعة والإباحية، فالشاعر لا يعترض على أن توزع قبلاتها على غيره من العاشقين؛ بل يشجعها على ذلك؛ لكنه يطمح أن يكون أكثرهم حظوة لديها، وأن يلازمها ملازمة المسواك لفم المستاك.

ويحصل في البيت الرابع تغير مفاجئ في مجرى الأحداث، فالشاعر الذي كان يتقلب في اللذة والنعيم في حضور المرأة، يجد نفسه في صحراء الهجر يستعطف ويستجدي، ويبدأ هذا البيت بكلمة (ناهيك) التي يقول عنها شارح الديوان، إنها "كلمة للتعجب والاستعظام"[2]،

(1) النص بديوانه، ص107-109. وهو من بحر الكامل.
المفردات: عطفاك: جانباك - السلاف: الخمرة - الظلم: الأسنان البراقة - اللمى: سمرة الشفه - البرح: المشقة - البرء: الشفاء - هاتي وهاك: كناية عن تعاطي الملذات - احتبى: لبس وتستر- حبى: لباس، رداء - شط مزاره: بعد لقاؤه - الرشاد: التعقل.

(2) ديوان ابن زيدون، شرح د. يوسف فرحات، ص210.

فهو يتعجب من الظلم الذي وقع عليه من قبل المرأة، ويستعظمه، وهنا تبدأ دورة الشقاء والألم، حيث يكابد العطش والمشقة في حين ينال الشفاء عود الأراك.

وابتداءً من البيت الخامس، الذي يبدأ بكلمة (واها)، وهي "كلمة تأتي بمعنى التلهف"[1]، وعلى مدى ثلاثة أبيات، يشرع الشاعر في محاولة استحضار الأيام الخوالي، لقد لقد دار الزمان دورته؛ لكن الشاعر لا يريد الاعتراف بذلك، فيلجأ إلى الذاكرة، لترطب جو الواقع الجاف، ويتدخل عنصر اللون في تشكيل صورة الماضي، حيث تطغى الألوان الزاهية، متمثلة في لون شباب المرأة وثيابها، على الألوان القاتمة التي يجسدها الليل المنسحب دائماً، وتزيد غيبة الرقيب وغفلته صورة الماضي صفاءً، حتى إن اللذة كانت تحتسى على مهل ،كما يوحي بذلك لفظا: (هاتي) و(هاك).

ويسقط الشاعر أحاسيسه على عناصر الطبيعة، متوحداً بها، بعد أن فشل في التوحد مع المرأة، فكثرة تشكي الشاعر من آلام الهجر تنقل العدوى إلى النسيم ليصبح معتلاً هو الآخر؛ إن الشاعر ينظر إلى العالم الخارجي بعين قلبه المثقل بالهموم، ويرى أن حالته تستوجب رثاء المرأة وعطفها؛ لكن المرأة لا ترد، لقد أوصدت أبوابها في وجه الشاعر وتركته خارج مجال النعيم، يتجرع مرارة الشقاء، في حين تنام هي خلية البال، حيث توحي كلمة (النئوم) بالاستغراق في الراحة، وكأنها بذلك تعوض ما خسرته منها أيام كان هوى الشاعر يضنيها، ويزيل النوم من عينيها.

وفي محاولة يائسة للتخفيف من حدة الألم، يلجأ الشاعر إلى التمني وأحلام اليقظة، حيث تشغل المرأة مساحة تفكيره كلها، ويصبح وصالها المطلب الوحيد الذي يريد تحقيقه، والأمنية الجوهرية في حياته، ويوحي توظيف أسلوبي القصر والتوكيد، والمقابلة بين المفرد والجمع، في قوله: (أما منى نفسي فأنت جميعها) بمدى سيطرة فكرة الوصال على عقل الشاعر، ولا يتمنى مقابل ذلك سوى أن يصبح أمنية من جملة أمانيها الكثيرة، وتتحول فكرة الوصال من أمل ممكن التحقيق إلى وهم يعوض به ماخسره في الواقع، ويقترن الوصال باللذة حتى عندما يكون وهمياً، فهو لا يتوهم حضورها فقط، وإنما يتوهم الوصال الجسدي، متمثلاً في تقبيل فيها؛ ولكنه يدرك مدى سذاجة ذلك، ويعود إلى عقله متهماً إياها بمجانبة التعقل وبالغدر، ويحملها مسؤولية ما حل به، فهو لم يقع في الضلال والهلاك إلا بسبب حبها.

تتبدى المرأة في هذا النص - إذن - رمزاً للذة والألم، فوصالها يعادل اللذة المتمثلة في التواصل الجسدي، والانتشاء والسكر، وغيابها يهوي به في غياهب الشقاء والألم والعذاب.

---

(1) نفسه، ص210.

المرأة النموذج

ورامشـــة يشـــفي العليـــل نســـيمها مضـــمخة الأنفـــاس طيبـــة النشـــر

أشـــار بهـــا نحـــوي بنـــان مـــنعم لأغيـــد مكحـــول المـــدامع بالســـحر

سرت نضرة من عهدها في غصونها وعلـت بمسـك مـن شـمائله الزهـر

إذا هـــو أهـــدى الياســـمين بكفـــه أخـذت النجـوم الزهـر مـن راحـة البـدر

لـــه خلـــق عـــذب وخلـــق محســـن وظرف كعرف الطيب أو نشوة الخمر

يعلـــل نفســـي مـــن حـــديث تلـــذه كمثـل المنـى والوصـل فـي عقـب الهجـر[1]

يتداخل في تكوين صورة المرأة، في البيت الأول، عنصرا الشكل والرائحة، حيث تتحول المرأة بالصورة الشعرية إلى باقة من الريحان، التي تنشر عبيرها العطر على الجو من حولها، ويتحول شذاها إلى ترياق يتداوى به المرضى، هذا الشذى تنفثه أنفاسها، وينبعث من جسدها المعطر، وطيب الرائحة هو من عوامل الانجذاب نحو المرأة، وبخاصة إذا كان لها خصائص أخرى تدعم هذه الخاصية، والمرأة التي يصورها الشاعر هنا لا تفتقر إلى هذه الخصائص، فهي ذات بنان ناعم، وصفة النعومة في البنان توحي بالرفاهة والرفعة؛ أي أنها امرأة مخدومة، تترفع عن القيام بالأعمال اليدوية، وتوحي عبارة (أشار بها نحوي) إلى أن الشاعر أصبح موضع اهتمام هذه المرأة المرفهة، فيكون ذلك من دواعي سروره.

ويزيد الشطر الثاني، من البيت الثاني، صورة المرأة اكتمالاً، حيث تبدو غيداء مكحولة العينين، والغيد اسم بمعنى "النعومة، والأغيد من النبات: الناعم المتثني ،والغيداء: المرأة المتثنية من اللين"[2]. وتضفي صفة التثني على المرأة دلالات الغنج

---

(1) النص بديوانه، ص456،457. وهو من بحر الطويل.
المفردات: الرامشة: باقة الريحان - العليل: المريض - مضمخة: معطرة - النشر: الرائحة - بنان: إصبع - منعم: ناعم مرفه - مكحول المدامع: جذاب النظر - نضرة: من النضر أي الحسن والرونق - من عهدها: ما هو معهود ومعروف فيها - علت بمسك: سقيت مسكاً - الزهر: الصافية والنقية - النجوم الزهر: النجوم المضيئة والمشعة - الخلق: الطبع - الخلق: الهيئة - الظرف: الكياسة والبراعة - عرف الطيب: رائحته - يعلل: يؤمل - المنى: الأمنية، ما يتمناه ويطلبه.

(2) لسان العرب، مادة (غيد).

والدلال والتكبر، وهى صفات - على سلبية الأخيرة منها – محمودة في المرأة الحرة، أما صفة اكتحال العينين، فإنها توحي بأنها جذابة النظر، تخلب عقول العشاق وتسحرهم.

إن الشاعر يستمد هذه الصفات من التراث الشعري العربي السابق عليه، ويسقطها على المرأة النموذج التي يصورها هنا، مثبتاً أن شعره امتداد لذلك الشعر القديم؛ لكن ذلك لا ينفي عنه صفة الخصوصية والتفرد "فالنص كائن لغوي يشهد على حضور التراث فيه"[1].

وتتكثف اللغة الشعرية، في البيت الثالث، وتغدو محملة بكم من الدلالات، إذ يضفي الشاعر صفات المرأة المتألقة على الشجرة النضرة، ويتحول الحسن إلى سائل يسري في غصونها؛ إنه السائل الذي يعطي للشجرة نضارتها ورونقها وحيويتها، وعند إسقاط هذه الخصائص على المرأة تبدو متسمة بالجمال الداخلي والخارجي معاً، إذ تجمع بين الصفاء الداخلي، وبين الحيوية والإشعاع الظاهرين.

ويكشف الشطر الثاني من هذا البيت عن ارتوائها وتشبعها بالخصال الحميدة، التي تنعكس على سلوكها، مما يجعل صيتها حسناً تفوح منه رائحة المسك، ويجعل سيرتها صافية نقية من الشوائب.

وتتجلى، في البيت الرابع، كريمة سخية، كما يوحي بذلك لفظ (أهدى) ويكشف نوع الهدية المتمثلة في الياسمين، عن رقي في طبعها، ورقة في مشاعرها، وتمد الهدية الشاعر بالأمل وتشعره بالارتياح، حيث تتحول في يده إلى نجوم تضيء طريقه؛ كيف لا؟.....وقد تسلمها من راحة البدر المضيء.

ويختصر البيت الخامس ما فصلته الأبيات السابقة عليه، فتظهر المرأة وقد تكاملت صفاتها الخلقية والخلقية، ويغدو ظرفها مؤثراً في نفس الشاعر حيث يشعره بالارتياح والنشوة.

ويختم الشاعر النص ممنياً نفسه بلذة القرب والاستمتاع بحديث له لذة اللقاء بعد الفراق.

تختلف صورة المرأة في هذا النص عنها في النصوص السابقة، حيث تنتفي هنا صفات التعارض، وتبدو الصورة متكاملة، ويمكن القول؛ إن هذا النص يرسم صورة المرأة النموذج في إبداع ابن زيدون.

وليست المرأة التي يصورها الشاعر في هذه النصوص هي الأنثى البشرية؛ بل اتخذها رمزاً للحياة في وضوحها وغموضها، في لذتها وألمها، وأيضاً في راحتها وتعبها، أما المرأة النموذج فهي رمز الحياة الكاملة التي يأمل كل إنسان أن يعيشها.

---

(1) منذر عياشي، لذة النص بين الترجمة والإبداع، مقدمة لكتاب لذة النص، رولان بارت، مركز الإنماء الحضاري، بيروت، ط1، 1992، ص14.

المبحث الثالث

صورة الممدوح

الممدوح رمز للاكتمال

همـــام عريـــق فـــي الكـــرام وقلمـــا تـــرى الفـــرع إلا مســـتمداً مـــن الأصـــل

نهـــوض بأعبـــاء المـــروءة والتقـــى ســـحوب لأذيـــال الســـيادة والفضـــل

إذا أشـــكل الخطـــب الملـــم فإنـــه وآراءه كـــالخط يوضـــح بالشـــكل

وذو تـــدرإ للعـــزم تحـــت أناتـــه كمـون الـردى فـي فتـرة الأعـين النجـل

يـــرف علـــى التأميـــل لألاء بشـــره كمـــا رف لألاء الحســـام علـــى الصـــقل

محاســن مـــا للحســـن فـــي البـــدر علـــة ســـوى أنهـــا باتـــت تمـــل فيســـتملي

تغـــص ثنـــائي مثلمـــا غـــص جاهـــداً ســـوار الفتـــاة الـــرود بالمعصـــم الخـــدل

وتغنـــي عـــن المـــدح اكتفـــاءً بســـروها غنـــى المقلـــة الكحـــلاء عـــن زينـــة الكحـــل[1]

تظهر صورة الممدوح منذ البداية متعددة المواهب والإمكانات، فكلمة (همام) التي يفضلها الشاعر على كلمة (كريم) برغم مناسبة الأخيرة للسياق، تحمل أكثر من دلالة، فالهمام هو "الملك العظيم الهمة،.....، وقيل: الهمام السيد الشجاع السخي ولا يكون ذلك في النساء"[2].

ويوحي اقتصار هذه الصفة على الرجال، باكتمال رجولة الممدوح، كما يحيل قوله: "عريق في الكرام" على عراقة النسب وطيب الأصل.

---

(1) النص بديوانه، ص45،46. وهو من بحر الطويل.
المفردات: الخطب: المصيبة - التدرأ: المدافع ذو العزة والمنعة - أناته: تأنيه - فترة: فتور - النجل: الواسعة - تمل: تملي - يستملي: يطلب أن يملى عليه - الرود: اللينة الناعمة في ذاتها وفي حركتها - الخدل: الممتلئ.

(2) لسان العرب، مادة (همم).

ويكشف البيت الثاني عن قدرة الممدوح على التأقلم مع الظروف المختلفة، والتصدي لمختلف المهام، والقيام بها على أكمل وجه، فبين صيغتي المبالغة (نهوض) و(سحوب) تغاير، حيث إن الأولى تظهر الممدوح مفعماً بالقوة والحيوية، وذلك راجع إلى نمط المسؤولية الملقاة على عاتقه، والمتمثلة في الاضطلاع (بأعباء المروءة والتقى)، أما الثانية فتظهره في حالة استرخاء وراحة، تتناسب مع ظروف الحياة الرغيدة التي يحياها.

ويركز البيت الثالث على الإمكانات الذهنية التي يتحلى بها الممدوح، والتي تمكنه من إيجاد الحلول الذكية لأكثر المسائل تعقيداً وتشابكاً، وتوضح الصورة البلاغية في الشطر الثاني من البيت دقة الممدوح وصفاء ذهنه، وقدرته على الحسم عندما يقتضي الأمر ذلك.

أما البيت الرابع فيبرز ثلاثة خصال معاً، يجمع بينها تجاور الأضداد في النفس البشرية، حيث يجتمع الحلم والغضب، والعفو والفتك في ذات الممدوح التي تتصف بالعزة والمنعة والتواضع والإباء.

ويوجد البيت الخامس علاقة بين وجه الممدوح والسيف، حيث تربط (كاف التشبيه) و(ما) بين الفعلين (رف) و(يرف) ويوحي إسناد المضارع منهما إلى (الألاء بشره) بتجدد تلألؤ وجه الممدوح بتكرار النظر إليه، بينما يفتقر السيف إلى هذه الخاصية، فسطوعه مشروط بتكرار صقله، ويفيد اختيار السيف مشبهاً به، أن الممدوح قادر على وضع الأمور في نصابها الصحيح، فالسيف موظف هنا بقدرته على الحسم[1]، لذلك اختار له الشاعر من أسمائه الحسام، ويدعم هذا التأويل قول أبي تمام[2]:

السيف أصدق إنباءً من الكتب في حده الحد بين الجد واللعب

ويوحي بناء كلمة (محاسن)- التي يستهل بها الشاعر البيت السادس - على صيغة منتهى الجموع بأن الممدوح قد حاز الحسن كله، ذلك النوع من الحسن الذي لا يشبع الرائي من النظر إليه، لكونه مكتملاً كحسن البدر المضيء.

وفي البيت السابع تحدث صورة ضيق السوار بمعصم الفتاة الحسناء أثرها في توضيح عجز الكلمات عن استيعاب حسن الممدوح.

أما البيت الأخير فيكشف عن عجز الشاعر عن الوفاء بحق الثناء مما يجعله يرضخ لفكرة اكتفاء الممدوح بحسنه عن المدح، تماماً كما تستغني العين الكحلاء عن زينة الكحل.

الله جار الجهوري فطالما منيت صفاة الدهر منه بقارع

ملك درى أن المساعي سمعة فسعى فطاب حديثه للسامع

(1) الحسم: القطع... والحسام: السيف القاطع" لسان العرب، مادة (حسم).
(2) ديوانه، ص 14.

شـيم هـي الزّهـر الجَنِـيُّ تبسـمت عنـه الكمـائم فـي الضـحاء المـاتع

أجـرى منافسـه ليـدرك شـأوه فشـآه بالبـاع الطويـل الواسـع

ثبـت السـكينة فـي النـديّ كأنمـا تلـك الحبـا ليثـت بهضـب متـالع

عـذب الجنـى للأوليـاء فـإن يهـج فالسـم يـأبى أن يسـوغ لجـارع

يـا أيهـا الملـك الـذي حـاط الهـدى لـولاك كـان حمـىً قليـل المـانع

أنـس الأنـام إليـك فيـه فهـم بـه مـن قـائم أو سـاجد أو راكـع

متبوئـون جنـاب عـيش مونـق متفيئـون ظـلال أمـن شـائع

فلتضـربن معهـم بـأوفر شـركة فـي أجـرهم مـن مـوتر أو شـافع

خيـر الشـهور اختـرت عنـد طلوعـه خيـر البقـاع لـه بأسـعد طـالع[1]

يستهل الشاعر النص بذكر لفظ الجلالة، ولهذا الاستهلال دلالته، حيث إنه يسبغ على الممدوح أبعاداً دينية، سيتحرك النص في إطارها حتى النهاية، وستسهم في تشكيل صورة الممدوح، بوصفه رمزاً دينيا؛ إن إضفاء صفات التقوى والورع والالتزام الديني على الممدوح، تقليد متجذر في التراث الشعري العربي منذ العصر الأموي على الأقل، وابن زيدون هنا لا يحاول الخروج عن هذا التقليد؛ بل يسهم في المحافظة عليه وتطويره "فأكثر المبدعين أصالة من كان تركيبه الفني ذا طبيعة تراكمية،على معنى أن الروافد السابقة قد وجدت فيه مصباً صالحاً لاستقبالها"[2]، وتوجد هذه الصورة علاقة بين الذات الإلهية والممدوح، هذه العلاقة هي الجوار،

(1) النص بديوانه، ص131-133. وهو من بحر الكامل.
المفردات: منيت: ابتليت - الصفاة: الحجر العريض الأملس - قارع: ضارب - شيم: طباع وخصال - الكمائم: ما تغلف الزهور - الضحاء: النهار - الماتع: المرتفع - شأوه: غايته - شآه: سبقه - الندي: النادي (مجلس القوم ما داموا فيه) الحبى: الغيوم - ليثت: لفت - المتالع: المرتفعات وما فيها من مسايل المياه - متبوئون: من بوأ المكان: حل فيه - جناب: نواح - مونق: هنيء - رغد: جميل.

(2) محمد عبد المطلب، قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 1995، ص162.

والجوار يحيل على دلالتين: إحداهما: مستبعدة هنا، وهي قرب السكن، والثانية، وهي المقصودة هنا وتعني الحماية والنصرة [1].

إن تمتع الممدوح بحماية الله ونصرته، يمده بقوة خارقة، تمكنه من التصدي لأعتى نوائب الدهر وقهرها، رغم تكرر محاولاتها العدائية.

ويبدأ البيت الثاني بكلمه (ملك) وهي صفة دنيوية؛ لكن ارتباطها بالكلمة الأولى من البيت الأول، وهي (الله) يعيد المشهد إلى إطاره الروحي الذي يتحرك فيه، فالممدوح مختار من الله لأداء هذا الدور الدنيوي، وذلك لاتصافه بالدراية، والقدرة على الإنجاز، وحسن إدارة الحديث.

وتتمحور الصورة ،في البيت الثالث، حول كلمة (الجني)، التي توحي بالتضحية والقدرة على العطاء، فالخصال التي يتحلى بها الممدوح يعود خيرها على الرعية، التي تجني ثمار أفعاله، ويكون ذلك سبباً في ارتياحها وهنائها، اللذين يوحي بهما قوله (تبسمت عنه الكمائم) كما يجعلها أكثر تفتحاً للحياة، وأكثر ثقة في المستقبل المشرق، وهذا ما يؤكد سيطرة الجانب الروحي على حركة النص، فقد ورد في المأثور عن النبي ﷺ قوله: "كلكم راع وكلكم مسؤول عن رعيته"[2].

ويبدو الممدوح، في البيت الرابع، متفرداً في بلوغ الغايات العظيمة، فورود كلمة (منافس) في صيغة التنكير- قبل إضافتها إلى ضمير الممدوح - تجعله غير محدد، ومن ثم فإنها تفيد العموم، وذلك يعني أن المنافس، أياً كان، لابد أن يكون مقصراً عن بلوغ الغايات التي يستطيع الممدوح أن يصل إليها.

ومنذ البيت الخامس تتواتر المفردات القرآنية في النص، مسبغة على الممدوح صفات المتقين، حيث يبدو الممدوح، في هذا البيت الخامس ،ثابت السكينة [3]، وهي مزية لا ينالها إلا من كان على اتصال دائم مع الله، وتربط أداة التشبيه (كأن) بين هذه الصفة، وصفة الكرم التي يظهر الممدوح متصفاً بها في الشطر الثاني من البيت، مؤكدة أن الممدوح على الرغم من تقواه، فإنه ليس من أولئك السلبيين الذين يتخذون من الالتزام الديني ذريعة للانسحاب من الحياة؛ بل إنه يجمع بين خصال التقي الورع، وصفات الإنسان المؤثر في حياة الآخرين، وهذا التأثير ليس إيجابياً دائماً، فالبيت السادس يكشف عن تنوع في فاعلية الممدوح.

يبرز البيت السادس صورتين متناقضتين للممدوح، يرتبط كل منهما بمولد خاص، حيث يبدو في الصورة الأولى مشبهاً بالماء العذب، والمشبه به هنا موظف

---

(1) ينظر لسان العرب، مادة (جور).

(2) أبوعبدالله محمد بن إسماعيل البخاري، صحيح البخاري، تحقيق وتصنيف د. مصطفى ديب البغا، دار ابن كثير، دمشق. بيروت، دار اليمامة للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق. بيروت، ط4، 1990، ج1، ص304.

(3) ورد ذكر (السكينة) في القرآن الكريم في أكثر من موضع؛ منها قوله تعالى: (هو الذي أنزل السكينة في قلوب المؤمنين). سورة الفتح، الآية (4).

بدلالته على الإرواء، فالماء رمز لوجود الحياة وتجددها، وعامل أساس في استمرارها وتطورها، وذلك يوحي بارتكاز حياة الآخرين على وجود الممدوح؛ لكنه لا يهب الحياة للجميع؛ بل يخص بها أولياءه – والولاية لقب مستمد من القاموس الديني[1] - ويحرم منها سواهم، ويحمل لفظ (السم) الذي يشبه به الشاعر الممدوح ،في الشطر الثاني من البيت، دلالات مناقضة لتلك التي يحملها لفظ (الماء)، وهكذا تنجح الصورة الشعرية في الجمع بين المتناقضات في سياق واحد، دون أن يؤثر ذلك على اتساقها وجمالها، مؤكدة "أن الشاعر الموهوب ذا الفطرة السليمة يحقق الانسجام بين أشياء مختلفة تظهر لغير الشاعر وكأن لا علاقة بينها، والشاعر- بفعله هذا - يتيح للكائن الإنساني أن يوجه نفسه بنجاح في هذا العالم المحتوي على كثير من مظاهر الانسجام"[2].

وابتداءً من البيت السابع يصبح الخطاب موجهاً للممدوح، ويؤدي أسلوب الالتفات دوراً في تلوين الصورة وإضفاء مسحة جمالية عليها؛ إن الشاعر يحاول من خلال توظيفه لهذا الأسلوب التأكيد على بعض عناصر الصورة، وإبراز عناصر أخرى، فهو يعود إلى لفظ (ملك) بالتعريف هذه المرة، ويكرر تصوير دور الممدوح في حماية الدين وإرساء الأمن، مؤكداً علي نجاحه في أداء مهمته المزدوجة، المتمثلة في توفير المناخ الملائم للرعية لإقامة دينها، والاهتمام بمطالب دنياها[3].

في البيتين الأخيرين يظهر الممدوح متفرغاً لأداء الشعائر الدينية[4]، بعد أن كان يمزج بينها وبين المهام الدنيوية، وفي ذلك إشارة إلى أن مجهوداته قد كللت بوضع الأمور تحت السيطرة التامة، وتأتي هذه الصورة في ختام النص، مؤكدة على عمق العلاقة التي تربط بين الممدوح والذات الإلهية، تلك العلاقة التي كانت - منذ البداية - محور الصور الجزئية في النص، منها انطلقت في المستهل، وإليها عادت في الختام، إضافة إلى ورودها في أكثر من موضعٍ في الأثناء.

---

(1) ورد ذكر (الأولياء) بصيغة الجمع في قوله تعالى: ﴿ أَلَآ إِنَّ أَوْلِيَآءَ ٱللَّهِ لَا خَوْفٌ عَلَيْهِمْ وَلَا هُمْ يَحْزَنُونَ ﴾. سورة يونس، الآية (62).

(2) محمد مفتاح، مقاربة أولية لنص شعري، بحث منشور بمجلة الفصول الأربعة، العدد (29)، ص261.

(3) هذا التركيب: (أنس.... من قائم أو ساجد أو راكع) مستوحى من قوله تعالى: ﴿ وَطَهِّرْ بَيْتِيَ لِلطَّآئِفِينَ وَٱلْقَآئِمِينَ وَٱلرُّكَّعِ ٱلسُّجُودِ ﴾. سورة الحج، الآية (26).

(4) قوله: (خير الشهور) يحيل على تفضيل شهر رمضان، وذلك مستوحى من قوله تعالى: ﴿ شَهْرُ رَمَضَانَ ٱلَّذِىٓ أُنزِلَ فِيهِ ٱلْقُرْءَانُ هُدًى لِّلنَّاسِ وَبَيِّنَٰتٍ مِّنَ ٱلْهُدَىٰ وَٱلْفُرْقَانِ ﴾. سورة البقرة، الآية (184).

كـم لـريح الغـرب مـن عـرف نـدي كالشـراب العـذب فـي نفـس الصـدي

حيــث عبــاد فتــى المجــد الــذي نصــت الــدنيا بــه نــص الهــدي

ملــك راحتــه بحــر النــدى مثلمــا غرتــه بــدر النــدي

أصــبحت دولتــه فــي عصــرنا كفـر نـد عـاد فـي سـيف صـدي[1]

* * *

تغيب صورة الممدوح عن البيت الأول؛ لكنه يشكل حضوراً بخصائصه المتميزة، وآثاره الإيجابية، التي تحيل عليها الرائحة العطرة، التي تبعث الهدوء والاطمئنان في النفوس المتشوقة لمرآه.

وإذا كان البيت الأول قد كشف عن خاصية واحدة من خصائصه، فإن البيت الثاني يبرز أكثر من واحدة، حيث يحيل اسم (عبّاد) على دلالات روحية، تظل مسيطرة على صورة الممدوح في النص الزيدوني، فالاسم صيغة مبالغة من اسم الفاعل عابد، وهذا دليل حرص الشاعر على إلباس الممدوح ثوب التقى والورع، حرصه على إظهاره بمظهر الفارس الذي لا يشق له غبار، فالممدوح (فتى)، والفتوة رمز للرجولة الكاملة التي تجمع بين قوة الجسد، ونضج العقل، وتوقد العواطف[2]، وتزيد إضافة هذه الصفة إلى لفظ (المجد) من اكتمالها وتألقها.

ويدعم الشاعر هاتين الصفتين بثالثة تصنف الممدوح ضمن قائمة العظماء الذين خلدوا ذكرهم في أنصع صفحات التاريخ وأكثرها بهاءً، فالفعل (نصّ) الذي تكرر مرتين في الشطر الثاني من البيت يحيل على الكتابة والتوثيق، وقد أسند في المرة الأولى إلى الدنيا بوصفها فاعل فعل الكتابة، وأضيف في الثانية إلى لفظ (الهدى) في إشارة إلى أن السيرة المكتوبة تتصف بالطهارة والنقاء.

وتتكامل، في البيت الثالث، صور ثلاث تبرز الممدوح في مشهد يتألق عظمة ومجداً، ففي أقصى اللوحة تبرزه اللفظة التي استهل بها الشاعر البيت (ملك) متربعاً على عرشه، يتألق التاج فوق رأسه، ويتدثر بالحرير، ثم تظهره الثانية مادا يده يسيل منها العطاء والخير، أما الثالثة فتصور جبينه المشع نوراً وهيبة وجلالاً.

ويفتتح الشاعر البيت الأخير بالفعل (أصبح) ويسنده إلى لفظ (الدولة) الذي يضيفه إلى الضمير العائد على الممدوح، في إشارة إلى أن اعتلاءه لكرسي الحكم فيها، قد أحال ظلامها

---

(1) النص بديوانه، ص270 . وهو من بحر الرمل .
المفردات: فرند السيف: جوهره ووشيه - صدي: علاه الصدأ .

(2) ينظر لسان العرب، مادة (فتا).

نوراً، وأن هذا الحدث قد مكن الرعية من الانتساب لعصر معين، كما يوحي بذلك قوله: (في عصرنا)، فالفترة التي سبقت حكم الممدوح تعد خارج مساحة الزمن، يؤكد ذلك المقارنة التي يعقدها الشاعر بين الفترتين ،في الشطر الثاني من البيت، فالفترة الأولى تشبه سيفاً قد علاه الصدأ وأذهب طول الزمان مضاءه، أما الثانية فقد أعادت لهذا السيف بريقه وقدرته على القطع.

يرسم الشاعر في هذه النصوص صورة للممدوح تبدو غاية في الاكتمال، مستعيناً بجل ما ورثه عن الشعر العربي القديم من تقنيات تصويرية؛ إن الشاعر يضفي على الممدوح خصالاً لا يمكن أن تجتمع في إنسان واحدٍ حتى بمحض الصدفة؛ لكن الشاعر لا يصور شخصاً بعينه؛ بل يصور الإنسان الذي يريد أن يكونه، متخذاً من شخصية الممدوح قناعاً يخفي وراءه هذه الرغبة المتمثلة في توق الإنسان وتطلعه الدائم إلى الاكتمال.

تركيب

استوعبت تجربة ابن زيدون ذوات ثلاثاً، جسد من خلالها الصراع الدائر داخل الذات الإنسانية، والحياة كما يراها، والإنسان كما ينبغي أن يكون.

فكانت ذات الشاعر رمزاً للذات الإنسانية التي تقبل على الحياة بنهم، تريد أن تمتص رحيقها كله، فتنجح في ذلك ردحاً من الزمن، أو يخيل إليها ذلك، ثم تنكفئ على نفسها بعد أن تكثر العقبات والعراقيل في طريق طموحاتها، وبعد أن تجرب كل المسالك الممكنة، التي تتوقع أن توصلها إلى قمة المجد والتألق، وهي في إقبالها على الحياة وفي إعراضها عنها، لا تني تشعر بأنها مزودة بإمكانات خاصة، يفتقر إليها الكثيرون غيرها، وأن هؤلاء الآخرين بالذات هم المسؤولون عن فشلها؛ لأنهم لما عجزوا عن مواكبتها لم يجدوا بداً من وضع العراقيل أمامها، حتى يحدوا من انطلاقتها المذهلة.

وكانت المرأة رمزاً للحياة بكل متناقضاتها، فبدت واضحة غامضة، لذيذة مؤلمة، مريحة متعبة، ويجسد موقف المرأة - في حالاتها كلها - من الشاعر موقف الحياة من الإنسان اللاهث أبداً وراء ملذاتها، فتجود عليه يوماً ببعضها، وتحرمه أياماً من كل ما تشتهيه نفسه وتتوق إليه، وهي حين تبسم له، تقبل عليه بكليتها، وتمكنه مما لا مطمع له فيه، وتصل به إلى ذروة الانتشاء والهناء، وتتركه يتقلب في اللذة والنعيم كما يشاء، وحين تعبس في وجهه، وتقفل أبوابها دونه، تحيل راحته تعباً، ونومه أرقاً، وتملأ قلبه هماً وغماً، وتجبره على التوسل إليها، واستجداء نظرة رضى وعطف منها؛ لكن ذلك لا يزيدها إلا قسوة، ولا يغريها

إلا بالإمعان في إيذائه وإيلامه، وقد توهمه أحياناً بالصفح، وتعده بإعتاقه، حتى إذا اطمأنت إلى نجاحها في إعادة الأمل إلى قلبه، أدبرت عنه ساخرة منه، ومبدية شماتتها وسرورها بمعاناته، ومؤكدة انضمامها إلى صف أعدائه.

أما المرأة النموذج، فهي رمز الحياة المشتهاة، التي تخلو من كل ما ينغص هناء الإنسان وارتياحه، ومن كل ما يكدر صفوه، أو يثير غضبه، والتي تمده دائماً بالسعادة والأمل، وتجنبه الإحباط واليأس والفشل.

أما ذات الممدوح فقد وظفها الشاعر رمزاً للذات الهاربة، التي ينشد كل إنسان أن يكونها؛ الذات التي تجتمع فيها كل الخصائص الإيجابية، وتنعدم منها كل الصفات السلبية؛ الذات التي تجمع الدين إلى الدنيا، والتواضع إلى العز، والكرم إلى الغنى، والتسامح إلى المقدرة، وتتحلى بالفاعلية المؤثرة في حياة كل المحيطين بها.

الخاتمة

تحرك هذا البحث وسط فضاء شعري شاسع وثري، فعمد إلى وضع منهجية نظرية تمكنه من مسح هذه المساحة واستكشافها بدقة وعمق، وبعد مجهود مضنٍ وشاق توصل إلى هذه النتائج:-

- قرر مدخل البحث، الذي ناقش إشكالية النص والمنهج، استحالة الاستغناء عن النظريات والمناهج النقدية الغربية الحديثة في مقاربة النصوص الشعرية العربية، واشترط مراعاة الخصوصية التعبيرية لهذه النصوص.
- وانتهى الفصل الأول إلى أن الصورة الشعرية: تركيب يختزن طاقات اللغة وإمكاناتها المتعددة، مجسداً رؤية الشاعر الخاصة للحياة والكون، وخبراته التي أحسها وانفعل بها.

وخلص أيضاً إلى أن الصورة الشعرية تنقسم إلى قسمين رئيسين:

الأول: الصورة الكلية، وهي الخيط النفسي الرفيع الذي ينتظم القصيدة، ويجمع شتات الصور الجزئية.

الثاني: الصورة الجزئية، والتي تنقسم بدورها إلى:

1- الصورة البلاغية بأنواعها المتعددة: التشبيه، الاستعارة، المجاز المرسل، الكناية.

2- الصورة الحسية.

3- الصورة الذهنية.

4- الصورة. الرمز.

- وأوضح مدخل الفصل الثاني أن الرموز هي المفاتيح التي تمكن الدارس من ولوج العالم الشعري للمبدع، وصنف العناصر التي اتخذها ابن زيدون رموزاً شعرية على النحو التالي:

أولاً : عناصر تنتمي في واقع الحياة إلى عالم الطبيعة الجامدة، وهي:

1- مصادر النور، وتتمثل في البرق، والنجم، والشمس، والقمر، والنار، إضافة إلى لفظ النور ذاته وبعض مشابهاته ومتعلقاته؛ كالضياء، والضوء، والصباح، والصبح، والفجر.

2- الظلام. 3- الريح والنسيم.

4- الغمام. 5- الماء.

6- البحر. 7- السيف.

ثانياً : عناصر تنتمي في واقع الحياة إلى عالم الطبيعة المتحركة، وهي:

1- الأسد. 2- الجواد. 9- العقرب.

3- الغزال. 4- النعام.

5- القطا. 6- الحمام.

7- الذباب. 8- الحية.

بالإضافة إلى ورود الغراب والفحل والحمار والكلب والذئب.

- وفي الفصل الثاني تم تحديد دلالات هذه الرموز، حيث أحالت النار على دلالة إيجابية واحدة هي انبثاق الفكرة الذكية في الذهن، بينما كانت بقية دلالاتها سلبية، وهي تختلف في ذلك عن مصادر الإضاءة الأخرى التي غلبت عليها الدلالات الإيجابية؛ كالإيمان، والأمان، والجمال المضيء، والنجاح، وتجدد الحياة، والتفاؤل، والتألق، وإن لم تخلُ هذه العناصر من بعض دلالات سلبية، حيث وظف الشاعر البرق نذير شؤم، ورمز بالشمس للحقيقة المحتجبة.

وتراوحت دلالات بقية عناصر الطبيعة الجامدة بين السلب والإيجاب.

أما عناصر الطبيعة المتحركة فقد اختص الأسد والجواد والحمام والفحل بالدلالات الإيجابية، وأحال بقيتها على دلالات سلبية محضة.

- وبين التركيب الذي ذيل به الفصل الثاني أن الشاعر لا يحافظ على خصائص الأشياء؛ بل يعمد إلى تحويرها وتطويرها قبل أن يزج بها في عالمها الجديد؛ ذلك لأن علاقته بها ليست عفوية ولا بريئة، وهذا ما يفسر اهتمام ابن زيدون الكبير بالسيف الذي كان له حضور واضح في حياة المجتمع الأندلسي فترة حياة الشاعر، كما يفسر إهماله النسبي أو التام للكثير من العناصر الحسية الأخرى.
- وقرر مدخل الفصل الثالث أن دراسة البنية تعني تحديد طرائق حضور الذوات في النص، والكشف عن كيفية تفاعلها مع محيطها، كما أشار إلى أن الذوات التي تسيطر على فضاء النص الزيدوني، هي: ذات الشاعر، وذات المرأة،

وذات الممدوح، وأشار أيضاً إلى أن النقد الأدبي لا يعنيه إن كانت هذه الذوات قد وجدت في الواقع أو لم توجد.

- وانشغل الفصل الثالث بالكشف عن خصائص هذه الذوات، وتحديد أبعادها الرمزية، فكانت ذات الشاعر رمزاً للتوهج والانطفاء، حيث حافظت في نصوص ثلاثة على وضع ثابت، حظيت فيه كل محاولاتها الجادة للتألق بنجاح آني، ما يلبث أن يؤول في نهاية الأمر إلى فشل ذريع.

بينما اتخذ الشاعر المرأة رمزاً للحياة في وضوحها وغموضها، في لذتها وألمها، وأيضاً في راحتها وتعبها، أما المرأة النموذج فهي رمز الحياة المشتهاة التي يأمل كل إنسان أن يعيشها.

أما ذات الممدوح، التي اتخذها الشاعر رمزاً للاكتمال، فتجسد الذات الكاملة التي ينشد كل إنسان أن يكونها.

- وأوضح التركيب الذي ذيل به هذا الفصل أن الشاعر جسد من خلال هذه الذوات الصراع الدائر داخل الذات الإنسانية، والحياة كما يراها، والإنسان كما ينبغي أن يكون.

وأخيراً؛ إذا كان فعل الكتابة هو أعجز الأفعال عن تحقيق نجاحات نهائية، فإن هذا البحث لا يدعي أنه تمكن من السيطرة التامة على موضوعه، فذلك أمر متعذر حتى على الكتابات التي تسندها الخبرة وتدعمها التجارب المتكررة والمتنوعة.

وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين

وصلى الله على نبينا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين

مصادر البحث ومراجعه

- القرآن الكريم:
برواية قالون عن نافع، نشر جمعية الدعوة الإسلامية العالمية، طرابلس.
- الدواوين الشعرية:
1- ديوان امرئ القيس، تحقيق: محمد (أبو الفضل إبراهيم)، دار المعارف، القاهرة، ط5، د(ت).
2- ديوان أوس بن حجر، تحقيق: د محمد يوسف نجم، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، د(ط)، 1986.
3- ديوان البحتري، شرحه وعلق عليه: محمد التونجي، دار الكتاب العربي، ط1، 1994.
4- ديوان بشار بن برد، تقديم وشرح وتكميل: محمد الطاهر بن عاشور، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، د(ط)، 1950.
5- ديوان أبي تمام، شرح وتعليق: د. شاهين عطية، مكتبة الطلاب وشركة الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1968.
6- ديوان الحارث بن حلزة، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، 1991.
7- ديوان الخنساء، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، د(ط، ت).
8- ديوان ابن زيدون، تحقيق: حنا الفاخوري، دار الجيل، بيروت، ط1، 1990.
9- ديوان ابن زيدون، شرح: د. يوسف فرحات، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، 1991.
10- ديوان عبيد بن الأبرص، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، د(ط)، 1983.
11- ديوان عنترة بن شداد، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1985.
12- ديوان الفرزدق، قدم له وشرحه: مجيد طراد، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، 1992.
- المصادر والمراجع العربية:
1- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، د(ط)، 1978.
2- أحمد بن محمد المقري التلمساني، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، تحقيق: د.إحسان عباس، دار صادر، بيروت، د (ط) ،1968
3- أدونيس (علي احمد سعيد)، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، د (ط) ،1972.
4- بهاء الدين عبد الله بن عقيل، شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الفكر للطباعة والنشر، د(ط)، 1985.
5- تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، 1983.
6- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار المعارف، د(ط، ت).
7- جودت الركابي، في الأدب الأندلسي، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1966.

8- جوزيف ميشال شريم، دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط2 ،1987.
9- الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط5، 1981.
10- خير الدين الزركلي، الأعلام، قاموس وتراجم لأشهر الرجال والنساء من العرب والمستعربين والمستشرقين، ط3، د(ت).
11- ريتا عوض، بنية القصيدة الجاهلية، الصورة الشعرية لدى امرئ القيس، دار الآداب، بيروت، ط1، 1992.
12- ساسين عساف، الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 1982.
13- شمس الدين أحمد بن خلكان، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، تحقيق: د. إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، د(ط، ت).
14- صبحي البستاني، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية. الأصول والفروع، دار الفكر اللبناني، ط1، 1986.
15- صدوق نور الدين، حدود النص الأدبي، دراسة في التنظير والإبداع، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 1984.
16- صلاح الدين بوجاه، الشيء بين الجوهر والعرض، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1993.
17- صلاح الدين بوجاه، الشيء بين الوظيفة والرمز، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1993.
18- عاطف جودة نصر، الخيال مفهوماته ووظائفه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د(ط)، 1984.
19- عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس، دار الكندي، بيروت، ط1، 1978.
20- عبد الفتاح صالح نافع، الصورة في شعر بشار بن برد، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، د(ط)، 1983.
21- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، دار الجيل، بيروت، ط1، 1991.
22- عدنان قاسم، التصوير الشعري، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، ط1، 1980.
23- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت، ط3، 1981.
24- عزيز السيد جاسم، الاغتراب في حياة وشعر الشريف الرضي، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، د(ط، ت).

25- علي بن بسام الشنتمري، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، تحقيق: د. إحسان عباس، الدار العربية للكتاب، ليبيا / تونس، د(ط)، 1981.
26- علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، دار الأندلس، بيروت، ط1، 1980.
27- علي بن عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق وشرح: محمد أبو الفضل إبراهيم، علي محمد البجاوي، منشورات المكتبة العصرية، د(ط، ت).
28- علي عبد الواحد وافي، فقه اللغة، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، د(ط، ت).
29- عمرو بن بحر الجاحظ، كتاب الحيوان، تحقيق وشرح:عبد السلام هارون، دار إحياء التراث العربي، د(ط،ت).
30- قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق وتعليق: د. محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة الكليات الأزهرية، ط1، 1978.
31- كريم الوائلي، الشعر الجاهلي، قضاياه وظواهره الفنية، الدار العالمية للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د(ط، ت).
32- كمال أبوديب، جدلية الخفاء والتجلي، دار العلم للملايين، بيروت، ط3، 1984.
33- محمد الأسعد، مقالة في اللغة الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1980.
34- محمد بن إسماعيل البخاري، صحيح البخاري، تحقيق وتصنيف: د. مصطفى ديب البغا، دار ابن كثير، دمشق، بيروت، دار اليمامة للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، بيروت، ط4، 1990.
35- محمد زكي العشماوي، فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، د(ط)، 1981.
36- محمد عبد المطلب، قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1 ،1995.
37- محمد علي الصابوني، روائع البيان. تفسير آيات الأحكام، عالم الكتب، بيروت، ط2، 1405 هـ.
38- محمد لطفي اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، دار سراس للنشر، تونس، ط2، 1992.
39- محمد الهادي الطرابلسي، تحاليل أسلوبية، دار الجنوب للنشر، تونس، د(ط)، 1992.
40- محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، د(ط)، 1981.
41- مدحت سعد محمد الجيار، الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي، الدار العربية للكتاب، المؤسسة الوطنية للكتاب، د(ط)، 1984.

42- ابن منظور، لسان العرب المحيط، قدم له: عبد الله العلايلي، دار الجيل، بيروت، دار لسان العرب، بيروت، د(ط)، 1988.
43- يمنى العيد، في معرفة النص، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط3، 1985.

- المراجع المترجمة:

1- أرسطو طاليس، فن الشعر، ت: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، ط2، 1973.
2- تزفيطان تودوروف، الشعرية، ت: شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، ط2، 1990.
3- مارسيل ماريني، بحث مترجم ضمن كتاب: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي (مجموعة بحوث)،ت: رضوان ظاظا، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، د(ط)، 1997.
4- رولان بارت، لذة النص، ت: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، بيروت، ط1، 1992.
5- رينيه ويليك وأوستن وارين، نظرية الأدب، ت: محي الدين صبحي، مراجعة: حسام الدين الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، د(ط)، 1987.
6- غاستون باشلار، النار في التحليل النفسي، ت: نهاد خياطة، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1984.
7- فرانكلين روجرز، الشعر والرسم، ت: مي مظفر، دار المأمون، بغداد، د(ط)، 1990.
8- كارل بروكلمان، تاريخ الأدب العربي، نقله إلى العربية: د. رمضان عبد التواب، دار المعارف، القاهرة، ط2، د(ت).

- الدوريات:

1- مجلة الفصول الأربعة، العدد (29)، 1985.